Journal
der
Tonkunst.

Herausgegeben
von
Heinrich Christoph Koch,
Fürstl. Schwarzb. Rudolstädtischen Kammermusikus.

Erstes Stück.

Erfurt, 1795
bey Georg Adam Keyser.

Vorrede.

Nachfolgende Abhandlungen waren nebst verschiedenen andern Aufsätzen eigentlich bestimmt, den ersten Band eines Werkes auszufüllen, welches unter dem Titel: Lesebuch für praktische Tonkünstler, besonders für Anfänger, theils einen Beytrag zu allgemeinerer Verbreitung richtiger Grundsätze und Maximen der Kunst, theils und hauptsächlich aber auch für praktische Ton-

künstler und Anfänger eine Aufmunterung zu mehrerer Lektüre über theoretische und praktische Gegenstände der Kunst liefern sollte. Nächst den beyden Abhandlungen, die in diesem ersten Stücke vollständig enthalten sind, und nächst dem kurzen Abrisse der ältern Geschichte der Tonkunst, von welchem im zweyten Stücke die Fortsetzung, im dritten aber der Beschluß folgen wird, waren zu dem ersten Theile dieses Lesebuchs noch nachstehende Aufsätze bestimmt:

1) Gedanken über die Geistesbildung angehender Tonkünstler.

2) Ueber den Unterschied zwischen den Vorschlägen und den Wechselnoten,

in

in Rücksicht auf ihre richtige Bezeichnungs- und Vortragsart.

3) Genetische Betrachtung unsers Tonsystems mit akustischen und kanonischen Elementarkenntnissen verbunden.

4) Ueber die verschiedenen Grade des Abstoßes bey dem Vortrage abzustoßender Noten, besonders auf Bogeninstrumenten.

5) Gedanken über vermischte Gegenstände des praktischen Theils der Kunst.

Um aber den Endzweck dieser Abhandlungen desto eher zu erreichen, und die Anschaffung derselben den mancherley Liebhabern, auch in Rücksicht ökonomischer Bequemlichkeit, zu erleichtern, that der Verleger den Vorschlag, sie nicht auf einmal in beträchtlicher Bogenzahl, sondern lieber heftweis zu liefern. Aus diesem allerdings nicht unwichtigen Grunde, erscheinen sie nunmehr, nach und nach, unter dem Titel eines Journals der Tonkunst, von welchem vor der Hand mit jeder Messe ein Stück von acht Bogen so lange geliefert werden soll, als es das musikalische Publikum zu wünschen scheinen mögte.

Sechs Stück können dann einen Band ausmachen, wozu ein vollständiges Sachregister kommen soll.

Zugleich sollen bey dieser nunmehr abgeänderten äußerlichen Form, um den Leser durch mehrere Mannichfaltigkeit der Gegenstände zu vergnügen, von den zu jedem Stücke bestimmten Bogen, entweder ein, oder, nach Verhältniß der zu diesem Behufe eben vorhandenen interressanten Materialien, wohl zwey Bogen angewendet werden, um

1) **Nachrichten über die Verfassung der Musik, und Verzeichnisse ihrer Ausüber** von solchen Oertern, wo die Kunst vorzüglich im Schwunge ist, so wie auch mancherley **Veränderungen, Beförderungen**, centrirte

Ankündigungen neuer Schriften und Musikalien ꝛc. aufzunehmen; oder es sollen

2) Briefe über Gegenstände der Kunst, oder Auszüge aus denselben, in soferne sie nämlich interressante Materien enthalten, mitgetheilt werden; auch sollen gelegentlich

3) Körnigte Auszüge aus in- und ausländischen größern Werken, die manchem Tonkünstler sonst schwer-

lich

lich bekannt werden mögten, geliefert werden, und endlich sollen

4) am Ende eines jeden Stücks sowohl im Fache der Kunst herauskommende Schriften, als auch neue Musikalien angezeigt, oder kritisch geprüft werden.

Um nun diesen Zweck desto erwünschter zu bewerkstelligen, werden die Herrn Verfasser und Verleger solcher Schriften und Musikalien ersucht, ein Exemplar an die Verlagshandlung mit Bemerkung des Preises einzuschicken, weil ohnehin dergleichen Musikalien und Schriften oft im Selbstverlage und auf Pränumeration

erscheinen, überhaupt aber wenig mehr, oft gar nicht, in den Buchhandel kommen. Dieses kann ohne beträchtlichen Kostenaufwand durch Meßgelegenheit am bequemsten geschehen, und die Vortheile der beabsichtigenden Bekanntwerdung werden jedem Verleger einleuchten.

Weil die erste der in diesen Blättern enthaltenen Abhandlungen, ohngeachtet sie eigentlich nur die nachtheiligen Folgen der gänzlichen Vernachläßigung der Theorie für den Artisten zum Gegenstande hat, dennoch die Absicht aller folgenden Abhandlungen genauer bestimmt: so habe ich nicht nöthig, mich hier weitläuftiger darüber zu erklären; ich will daher nur eine einzige vorläufige Bemerkung machen.

Die

Die Tonkunst ist in diesem sich zu Ende neigenden Jahrhunderte dem Ziele einer höhern Vollkommenheit merklich näher gerückt; es ist aber auch eben so gewiß, daß sie, besonders in der zweyten Hälfte dieses Zeitraumes, auf manchen Ab- und Umweg geleitet, und mit Flittergolde sehr reichlich verbrämt worden ist. Viele Liebhaber und Dilettanten sowohl, als viele eigentliche Tonkünstler, scheiden die Fortschritte, die man in der Kunst gemacht hat, nicht von dem ihr anjetzt so oft anklebenden Tand, und werden daher verleitet, die Ab- und Umwege, auf welche man hin und wieder die Kunst zu führen sucht, für den geradesten Weg zum Ziele ihrer höchst möglichsten Vollkommenheit zu halten, weil diese Abwege sehr gebahnt, und oft mit Blumen bestreuet sind. Dies verursacht, daß verschiedene Grundsätze,

die

die theils allen schönen Künsten überhaupt, theils der Tonkunst insbesondere eigen sind, nach und nach immer mehr vernachläßigt werden. Der eingerissene Hang zu einem gewissen fortdauernden Modewechsel bey den Produkten der Kunst, begünstigt diesen Nachtheil vorzüglich, und man findet anjetzt nicht wenig Tonkünstler, die zwar mit den ächten Grundsätzen der Kunst und mit gutem Geschmacke nicht ganz unbekannt sind, die aber, wenn beyde mit gewissen Eigenheiten des Modegeschmacks in Collision kommen, sich scheuen, es nur merken zu lassen, daß sie der Modetonkunst nicht durchaus ihren Beyfall schenken können, weil sie glauben, dadurch bey der großen Menge in den Ruf von Geschmacklosigkeit zu fallen.

Die-

Diese, und mehrere dergleichen Ursachen, die hier anzuzeigen zu weitläuftig seyn würde, scheinen es zu einem Bedürfnisse der Zeit zu machen, daß man sich über solche Abwege, worauf man die Kunst leitet, und über das Flittergold, womit man sie beklext, ganz frey erkläre, und jede schwache Seite in ihrer Blöße darstelle. Ich hoffe daher, daß man die Absicht nicht verkennen wird, die mich bewogen hat, in den nachfolgenden Abhandlungen hier und da auf dieses Bedürfniß der Zeit Rücksicht zu nehmen.

Eben so wenig glaube ich befürchten zu dürfen, daß man den Endzweck, zu dessen Erreichung ich durch diese Blätter einen Beytrag zu liefern wünsche, für überflüßig erkennen, oder daß man glauben sollte, daß schon

überflüßige Mittel zur Erreichung desselben vorhanden wären; denn mir dünkt, daß im Fache der Tonkunst an nichts weniger ein Ueberfluß vorhanden sey, als an Abhandlungen, die diesem Endzwecke entsprechen. — Eine ganz andere Frage aber ist es, und der Entscheidung des Publikums und seiner kritischen Stellvertreter überlassen, ob die in diesen Blättern getroffene Wahl der Gegenstände, und besonders die Einkleidungsart derselben, nebst einigen hin und wieder geäußerten Meynungen, dem vorgesetzten Endzwecke entsprechen, und daher einigermaßen auf den Beyfall wahrer Kenner hoffen dürfen? —

Ohne Zweifel würde diese periodische Schrift in mehr als einer Rücksicht gewinnen, und die Absicht derselben weit vollkommner erreicht

wer-

werden können, wenn nebst denjenigen Personen, die diese Absicht durch Beyträge zu befördern, schon geneigt sind, mehrere talentvolle Männer sich entschließen wollten, sie durch zweckmäßige Abhandlungen aus ihrer Feder zu bereichern, und in diesem Falle würden in den folgenden Heften einige der oben genannten Abhandlungen gern eine Zeitlang zurückgehalten werden, um Ausarbeitungen anderer Personen Platz zu machen, und auch dadurch Mannigfaltigkeit zu erzielen. Ein jeder, der nun an der Mitbewirkung des vorgesetzten Endzwecks Hand anzulegen sich entschließen mögte, könnte an die Verlagshandlung die nähern Bedingungen eröffnen, und von derselben die Erfüllung gewärtigen, wohin also auch solche Abhandlungen eingeschickt werden müssen.

Eben

Eben so willkommen werden alle vorerwähnte Nachrichten seyn, wobey man nur alle gehäßige und auf Beleidigung oder Kränkung abzweckende Nebenabsichten, so wie alle persönliche Neckereyen oder bittere Anzüglichkeiten, und jedem Schriftsteller, der Wahrheit und den feinen Sitten gleich nachtheilige Schreibart verbittet.

Rudolstadt,

den 20. Merz, 1795.

Der Herausgeber.

Inhalt.

Druck=

Druckfehler.

Seite 19 Zeile 3 von unten, anstatt betrachtete, ließ betrachtet.

— 21 — 16 statt unbekarnt l. unbekannt.

— 25 — 8 von unten, statt seinen l. seinem.

— 37 — 5 von unten, statt einem l. einen.

— 43 — 11 statt magern l. magere.

I. Ue-

I.

Ueber die Vernachläßigung der Theorie.

Mit jeder der schönen Künste und also auch mit der Tonkunst kann man sich auf zwey besondere, und ganz von einander verschiedene Arten beschäftigen. Man kann entweder über ihre Natur und Beschaffenheit, über ihren Endzweck, über die Mittel, wodurch dieser Endzweck erreicht wird, über die sich mit der Kunst zugetragenen Veränderungen, und über andere dergleichen Gegenstände Betrachtungen anstellen, oder man kann sich blos mit der Ausübung der Kunst beschäftigen.

Es ist bekannt, daß man diese beyden von einander so verschiedene Beschäftigungsarten vermittelst zweyer aus der griechischen Sprache entlehnter Wörter, nämlich vermittelst der beyden Ausdrücke Theorie und Praxis zu bezeichnen pflegt. Die Theorie hat es mit dem spekulativen oder wissenschaftlichen Theile, die Praxis hingegen mit dem ausübenden Theile der Kunst zu thun. Daher pflegt man auch den Tonkünstler, in so fern er sich mit dem wissenschaftlichen Theile der

Kunst beschäftigt, Theorist zu nennen; Artist hingegen wird er genannt, in so ferne er sich mit Ausübung der Kunst beschäftigt.

Nothwendig mußte die Kunst, es sey auch so unvollkommen, als es immer wolle, schon ausgeübt werden, ehe solche Betrachtungen über dieselbe angestellt werden konnten, deren Resultate die Vervollkommung der Kunst zum Gegenstande hatten, oder mit andern Worten, die Praxis mußte schon vorhanden seyn, ehe die Theorie entstehen konnte. Diese spätere Entstehung der Theorie, ist der Natur der Sache gemäß, und enthält daher nichts weniger, als einen Beweiß wider den Nutzen derselben. Man siehet im Gegentheile gar leicht ein, daß diejenigen ganz die Natur der Sache verkennen, die deswegen die Theorie verachten, weil sie später als die Ausübung entstanden, und ihrer Vorstellung nach zu spät gekommen ist, um die Kunst zu vervollkommnen. Wenn die Tonkunst schon vor der Erfindung und Ausbildung der Theorie dasjenige gewesen wär, was sie anjetzt, und zwar nur durch Hülfe der Theorie ist: so würde freylich die Theorie in Ansehung der Vervollkommnung des Materials der Kunst ziemlich zu spät gekommen seyn, aber gewiß niemals zu spät, um der Praxis die Bahn zu bezeichnen, auf der sie sich erhalten muß, wenn sie nicht auf Abwege gerathen soll.

Die Ausübung der Kunst war in den Jahren ihrer Kindheit eben so unvollkommen als die Theorie

Theorie; und nur besonders durch mehrere Bearbeitung der leztern bekam nach und nach in den neuern Jahrhunderten die Kunst einen Grad von Ausbildung, zu dem sich schon viele Jahrhunderte vorher ihre Mitschwestern, die Poesie, Beredsamkeit, Bildhauerkunst, Malerey und Baukunst, empor geschwungen hatten.

Gesezt auch, daß die Theorie anfangs weiter nichts that, als daß sie von der besten vorhandenen Art die Kunst auszuüben, nur Regeln abzog, um diese beste Art der Ausübung zu erleichtern und allgemeiner zu machen: so war ja dieses schon Gewinn für die Kunst! Aber sie ließ es in der Folge hierbey nicht bewenden, sie gieng allmählig weiter, sie verglich Entzweck und Mittel, und wurde nach und nach durch die Resultate dieser Vergleichung nicht allein in den Stand gesezt, den Entzweck der Kunst zu veredeln und die Mittel, oder das Material der Kunst zu vervollkommnen, sondern sie wurde auch endlich die Stütze der Kunst, an welche sie sich halten muß, wenn sie der errungenen Vortheile nicht wieder verlustig werden, nicht auf Abwege gerathen soll.

Obgleich Theorie und Praxis objektivisch betrachtet sehr oft einander entgegengesezt zu werden pflegen, so dürfen sie dennoch subjektivisch, das ist, in Beziehung auf den Tonkünstler betrachtete nie gänzlich getrennt seyn. Der Theorist würde bey gänzlichen Mangel an Praxis Gefahr laufen,

die Natur der Kunst und ihrer Ausübung zu verkennen, und daher solche Folgerungen aus seinen Betrachtungen über die Kunst zu ziehen, die in Praxi nicht anwendbar sind. Der Artist hingegen, ohne alle theoretische Kenntnisse, läuft Gefahr, die Mittel der Kunst zweckwidrig anzuwenden, die Absicht der Kunst auf Abwegen zu erreichen, und die zufälligen Schönheiten der Kunst mit den wesentlichen zu verwechseln. Daher muß eigentlich nur das mehr oder weniger der Spekulation oder der Ausübung den Theoristen von dem Artisten unterscheiden. Derjenige also, der sich mehr mit dem spekulativen Theile der Kunst, als mit der Ausübung beschäftigt, ist Theorist, und derjenige der sich mehr der Ausübung der Kunst, als solchen wissenschaftlichen Betrachtungen derselben widmet, ist Artist.

In der Tonkunst macht es der Mangel solcher Lehranstalten, in welchen der theoretische Theil der Kunst zugleich mit dem praktischen verbunden wird, nothwendig, daß der Artist die Theorie der Kunst von der Praxis gänzlich getrennt, studiren muß.

Daß derjenige, der die Theorie der Kunst gründlich studiren will, nothwendig in einem gewissen Grade Artist seyn müsse, hieran hat, so viel ich weiß, noch kein Theorist dieser Kunst gezweifelt. Der entgegengesetzte Fall aber, daß dem Artisten auch ein gewisser Grad von theoretischen Kennt-

Kenntnissen nothwendig ist, wird zwar nicht von allen, doch aber heut zu Tage von den mehresten Artisten bezweifelt, und daher die Theorie von denselben, wo nicht für eine ganz unnütze Grille betrachtet, doch wenigstens gänzlich vernachlässigt. *) Diese Vernachlässigung gehet gemeiniglich so weit, daß der Artist die Töne, als das Material seiner Kunst, nur vermittelst der sinnlichen Eindrücke, kennt, welche die beständige Ausübung derselben auf ihn gemacht hat. Der systematische Zusammenhang derselben, die Nothwendigkeit dieses Zusammenhanges bey der höhern Vervollkommung der Kunst, die vielen Bemühungen unserer Vorfahren, diesen Zusammenhang zu erhalten, und die Mittel deren sie sich dazu bedient haben, sind ihnen mehrentheils eben so unbekanrt, als die höhern Gegenstände der Theorie.

Die Bemerkung, daß die gänzliche Vernachlässigung der Theorie sowohl dem Artisten insbesondere, als auch der Kunst überhaupt, nachtheilig sey, ist nichts weniger als neu, und schon gelegentlich gerügt worden; demohngeachtet dünkt mich, sie sey in den letztern Jahrzehenten noch weit merkbarer, als in den vorhergeheuden. Vielleicht wurden die Artisten ehedem durch die mehrern

 musi-

*) In der Folge dieser Blätter will ich die Ursachen anzeigen, warum die Ausüber der Clavierinstrumente in diesem Falle eine sehr merkliche Ausnahme machen.

musikalischen Schriften, die vor und nach der Mitte unsers Jahrhunderts herauskamen, mehr zur Lectüre aufgemuntert. Selbst die in jenem Zeitraum oft geführten gelehrten Streitigkeiten über Gegenstände der Kunst, obgleich mehrere derselben über Gellerts bekanntes bewahrt und verwahrt geführt wurden, haben doch sehr wahrscheinlich den Nutzen gehabt, daß dadurch viele Artisten zur Lectüre über solche Gegenstände angereizt worden sind. Anjetzt hingegen zeigt uns die tägliche Erfahrung, daß die Artisten dergleichen Lectüre, und mit derselben die Theorie der Kunst gänzlich vernachläßigen.

Diese Bemerkung muß uns aber dadurch nothwendig sehr auffallend werden, weil wir theils von so vielen Artisten, theils auch von den Liebhabern der Kunst, anjetzt so oft das Urtheil hören, daß mit dem jetzigen Modegeschmacke, der sich in eben dem Zeitraume zu bilden anfieng, in welchem die Vernachläßigung der Theorie merkbar wurde, die Tonkunst sich mit Riesenschritten dem Ziele ihrer höchstmöglichen Vollkommenheit genähert habe.

Würde man, da die Erfahrung die vorhin bemerkte Vernachläßigung der Theorie in Rücksicht auf die Artisten bestätigt, hieraus nicht die Folge ziehen können, daß nicht allein die Theorie der Praxis die ihr oben zuerkannten Vortheile nicht gewähren könne, sondern daß sie sogar der Vervollkommung der Kunst nachtheilig sey?

Allein

Allein diese scheinbaren Folgen sind theils schon durch die Geschichte der Kunst widerlegt, theils werden wir auch überdieß noch in der folgenden Abhandlung überzeugt werden, daß die Tonkunst durch den jetzigen Modegeschmack keine wesentliche Vervollkommnung erhalten habe, und daß also überhaupt diese Folgen aus den vorher gehenden Prämissen nicht gezogen werden können.

Nach diesen vorläufigen Bemerkungen will ich mich näher zu meinem Zwecke wenden, und zeigen, daß die Vernachläsigung der Theorie sowohl für den Artisten selbst, als auch für die ganze Kunst, und zwar aus folgenden Gründen, nachtheilig sey:

1) weil überhaupt der Mangel theoretischer Kenntnisse für den Artisten in mehr als einer Rücksicht entehrend ist;

2) weil insbesondere bey diesem Mangel das Kunstgefühl und der Geschmack des Artisten die nöthige Festigkeit und Bestimmtheit nicht erhalten kann; haupsächlich aber

3) weil dieser Mangel theoretischer Kenntnisse veranlaßt, daß sich unter den Artisten solche Vorurtheile erzeugen, und immer weiter ausbreiten, die theils würkliche Fehler in der Ausübung der Kunst nach

sich ziehen, theils aber auch auf die ganze Bildung des Tonkünstlers einen nachtheiligen Einfluß haben.

Entehrung des Künstlers ist also die erste Folge seiner gänzlichen Vernachläßigung der Theorie.

Die Tonkunst ist schon seit Jahrtausenden von allen kultivirten Völkern der Erde für eine der würdigsten Künste anerkannt worden. Sollte nicht ein großer Theil dieser allgemein anerkannten Würde der Kunst auch auf ihre Ausüber zurückfallen, wenn sie sich derselben nicht selbst unwürdig machen?

Der Umgang, und die besondere Verbindung in welche der Tonkünstler durch die Ausübung der Kunst, theils mit Personen von hoher Geburt, theils mit solchen Männern, die sich durch Bildung des Geistes vorzüglich auszeichnen, oft gebracht wird, vor allen Dingen aber die ächte und zweckmäßige Ausübung der Kunst erfordert, daß er selbst ein gebildeter Mann sey.

Außer demjenigen, was man gewöhnlich feine Lebensart nennet, kann diese Bildung des Tonkünstlers wohl in nichts anderm bestehen, als in Aufklärung des Geistes, in gewissen gemeinnützigen Kenntnissen, die man von jedem erwartet, der sich durch lokale Verhältnisse nothwendig von

der

der unwissenden Volksklasse unterscheiden muß, und vorzüglich in solchen Kenntnissen, die unmittelbar die Kunst selbst betreffen. Ohne Zweifel erwartet man den Besitz dieser Kunstkenntnisse vorzüglich von einem Manne, der sich der Kunst ausschließend widmet; und daher wird man dem Tonkünstler jede Unwissenheit in allen andern, zur Ausbildung nöthigen Gegenständen, mit weit mehr Nachsicht übersehen, als Unwissenheit in Gegenständen der Kunst selbst.

Es zeigen sich sowohl bey der Ausübung der Kunst, als auch außerdem für den Artisten sehr viele Gelegenheiten, theils mit Dilettanten, theils auch mit Liebhabern; die durch Lekture über die schönen Künste sich allgemeine Kenntnisse derselben erworben haben, in solche Gespräche über die Kunst verwickelt zu werden, deren richtige Beurtheilung nothwendig theoretische Kenntnisse voraussetzen. Ja wie oft verlangen nicht dergleichen Personen von dem Artisten, über diesen oder jenen Gegenstand der Kunst, eine Erläuterung! Je mehr er artistische Verdienste besitzt, das ist, je vollkommner er auf seinen Instrumente ist, desto mehr Kenntnisse der Kunst erwartet man von ihm, um destomehr hält man sich an ihn, dergleichen Erläuterungen zu bekommen. Wie entehrend muß es in solchen Fällen für den Künstler seyn, entweder seine Unwissenheit in Gegenständen, welche die Kunst betreffen, zu gestehen, oder durch gefällte schiefe Urtheile sich lächerlich zu machen.

Was soll man überhaupt von einem Menschen denken, der sich zeitlebens der Tonkunst widmet, der durch sie Ehre und Unterhalt erwerben will, und doch so gleichgültig gegen sie ist, daß er sich weder um die eigentliche Beschaffenheit ihres Materials, noch um die Grundsätze, nach welchen sie ausgeübt werden muß, weder um ihre innere Einrichtung, noch um die Veränderungen und Verbesserungen, die sich mit ihr zugetragen haben, bekümmert, sondern der blos mit den sinnlichen Eindrücken zufrieden ist, welche die Ausübung der Kunst, und alle sie betreffende Gegenstände, auf ihn machen.

Was würde man z. B. von einem Kaufmann denken, der sich zum Gewürzhandel bestimmt hat, der aber damit zufrieden seyn wollte, die Produkte seines Handels nur sinnlich und einseitig zu kennen; der sich weder darum bekümmert, in welchen Gegenden der Erde die Natur diese Produkte erzeugt, noch auf welchen Wegen, und durch welche Völker, sie in unsern Welttheil gebracht werden. Würde man anjetzt unter kultivirten Völkern den Charakter eines Kaufmanns nicht herab zu würdigen glauben, wenn man ihn einem solchen Unwissenden beylegen wollte?

Eben so entehrend ist es für den Tonkünstler, wenn er das Material seiner Kunst, mit dem er sich zeitlebens beschäftigt, nur sinnlich und einseitig kennt; wenn ihm die Beschaffenheit und derjenige

jenige Zusammenhang desselben unbekannt ist, ohne welchen sich die Kunst niemals zu demjenigen Grade der Vollkommenheit empor schwingen konnte, in welchem wir sie heut zu Tage ausüben; wenn ihm die Grundsätze, nach welchen sie ausgeübt und beurtheilt werden muß, und andere dergleichen Gegenstände unbekannt sind, welche die Kunst unmittelbar betreffen. Lauter Kenntnisse, die man billig von einem Menschen erwartet, der sich der Kunst ausschließend gewidmet hat, und als ein gebildeter Künstler erscheinen will, ja der sich oft nicht einmal mit dem Namen eines Tonkünstlers überhaupt begnügt, sondern der ausdrücklich als excellirender Künstler, oder als Virtuos, anerkannt seyn will!

Der Artist verliert zweytens durch den Mangel theoretischer Kenntnisse diejenige Stütze, wodurch sein Geschmack oder Kunstgefühl die nöthige Festigkeit und Bestimmtheit erhalten muß.

Bey der anjezt vorhandenen Aufklärung über die schönen Künste, bedarf es der Beantwortung der Frage nicht, ob der Artist Geschmack oder Kunstgefühl besitzen müsse; eben so wenig bedarf es eines Beweißes, daß Geschmack und Kunstgefühl nicht schwankend und unbestimmt, sondern mit Festigkeit und Bestimmtheit verbunden seyn müsse!

Wenn

Wenn sich aber der Artist blos durch den praktischen Theil der Kunst, das ist, theils durch seine Privatübung auf dem Instrumente, theils aber auch durch Anhörung vollständiger Tonstücke Geschmack oder Kunstgefühl erwerben will, welches Festigkeit und Bestimmtheit haben soll: so müßte nothwendig zu diesem Behufe der ästhetische Werth oder Unwerth aller Kunstprodukte, die er hört, oder auf seinem Instrumente übt, allgemein und auf das bestimmteste entschieden seyn. Und dürfen wir uns dieses Vortheils wohl so allgemein rühmen, als es zu diesem Behufe nothwendig ist? Man darf sich unter den Artisten eben nicht weit umsehen, um die Erfahrung zu machen, daß oft einer lobt, was der andre tadelt; und man braucht eben nicht viel Beobachtungsgeist zu besizzen, um einzusehen, daß auch bey der Uebereinstimmung ihrer Urtheile, die Uebereinstimmung nicht immer aus einem übereinstimmenden Kunstgefühle, sondern oft aus der Gewohnheit entsteht, mit dem Strome fortzuschwimmen.

Soll sich also der Artist, der sich guten Geschmack und bestimmtes Kunstgefühl erwerben will, von dem Urtheile anderer entweder ganz unbedingt hinreißen, oder doch wenigstens zweifelhaft machen lassen? Man sieht schon hieraus, wie sehr derjenige, der sich diese Eigenschaften erwerben will, einer Stütze bedürfe, die seinem Gefühle Festigkeit und Bestimmtheit ertheilen kann.

Die-

Diese Stütze findet er nirgends, als in demjenigen Theile der Theorie, in welchem die Grundsätze der Kunst nebst den Grundsätzen des guten Geschmacks entwickelt und bestimmt werden. Vermittelst solcher Gegenstände wird sein Gefühl durch Vernunft- und Erfahrungsgründe unterstützt, und nur in Vereinigung mit denselben, wird sein Geschmack, oder diejenige Aeußerung desselben, die man Kunstgefühl nennet, die nöthige Festigkeit und Bestimmtheit erhalten können. Daher beschreibt auch einer der besten musikalischen Schriftsteller unserer Zeit, der Herr Doctor Forkel, in der Einleitung zu seiner allgemeinen Geschichte der Musik, im 133sten §. den Geschmack auf folgende Art: „Eigentlich ist er die „in Gefühl übergegangene Erkenntniß der Grundsätze der Kunst, wodurch man in den Stand gesetzt wird, ohne lange Untersuchung augenblicklich zu empfinden, was an einem Kunstwerke „schön oder häßlich ist."

Anjetzt ist die Kenntniß dieser Grundsätze für den Artisten, wegen der Veränderlichkeit des Modegeschmacks, doppelt nothwendig, wenn sein Kunstgefühl nicht durch die Machtsprüche der Mode schwankend gemacht werden soll.

Die Mode, eigentlich ein Bedürfniß der Eitelkeit und des Luxus, ist nicht das Ding, welches den innern Werth der Kunstwerke bestimmen kann. Demohngeachtet hat sie sich in die Tonkunst einzuschleichen gesucht. Es ist ihr gelungen, weil so

viele Tonkünstler aus Mangel an Kenntniß der wahren Grundsätze der Kunst, zugleich aber auch aus Durst nach dem Beyfalle des größern Haufens, dieser Göttin opferten. Jetzt beginnt sie beynahe unumschränkt zu herrschen; jetzt hat ihr der größte Theil der Tonkünstler den Richterstuhl über das Schöne in der Kunst eingeräumt. Daher betrachtet man auch anjetzt diejenigen Kunstwerke, die uns die vorzüglichsten Genies unsers Jahrhunderts hinterlassen haben, mit eben der ekelnden Miene, mit eben der Empfindung von Mißbehagen, mit der man eine Sammlung altmodischer Kleider betrachtet. Und eben daher enthält eine Sammlung unserer jetzt so sehr verehrten Kunstprodukte für die Nachwelt weiter nichts, als eine Geschichte musikalischer Moden.

Weil ich diesem Gegenstande in der Folge dieser Blätter wegen seiner Wichtigkeit eine besondere Abhandlung widmen will: so würde es anjetzt überflüßig seyn, mehr davon zu sagen. Nur dieses muß ich hier noch errinnern, daß, wenn die Artisten die Theorie der Kunst nicht so sehr vernachläßigt hätten, es der Mode schwerlich geglückt haben würde, die Tonkunst unter ihr Scepter zu beugen.

Die Vernachläßigung der Theorie begünstigt endlich drittens die Erzeugung und Fortpflanzung solcher Vorurtheile, die theils wirkliche Fehler in der Ausübung der Kunst nach

nach sich ziehen, theils aber auch auf die Bildung des Tonkünstlers einen nachtheiligen Einfluß haben.

Das erste dieser Vorurtheile ist wider die Clavierinstrumente und ihre Ausüber geschöpft, und veranlaßt unter den Bogeninstrumentisten einen oft sehr auffallenden Fehler bey der Ausübung der Kunst.

Entweder war es ein Fehler mündlicher Ueberlieferung, oder unrecht verstandene Lektüre, welches veranlaßte, daß viele Artisten, besonders Bogeninstrumentisten glaubten, die Temperatur der Töne, welche der Tonkunst äußerst wichtige Vortheile gewährte, sey blos und allein um deswegen eingeführt worden, um die Unvollkommenheit der Clavierinstrumente zu bemänteln, die ihrer Vorstellung nach darinne bestehet, daß auf diesen Instrumentarten zwey in enharmonischem Verhältnisse stehende Stufen der Tonleiter, z. B. die Stufen gis und as, oder dis und es in einerley Tongröße ausgeübt werden.

Ich weiß nicht, wie es gekommen ist, daß man sich deswegen besonders bey dieser Instrumentart eine eigenthümliche Unvollkommenheit träumt, da es doch hoffentlich jedem Artisten bekannt ist, daß alle unsere Blasinstrumente mit Tonlöchern sich in eben diesem Falle befinden. So viel ist indessen gewiß, daß sich dieses Vorurtheil ziemlich all-

allgemein verbreitet hat. Weil sich nun überdies noch bey vielen Artisten ein gewisser subtiler Grad von Widerwillen gegen die Clavierinstrumente und ihre Ausüber äußert, *) so will ich, um dieses Vorurtheil zu bestreiten, etwas weiter ausholen, als außerdem nöthig gewesen wäre.

In derjenigen Periode der Kunst, in welcher die Harmonie erfunden, unsere beyden modernen Tonarten eingeführt, und überhaupt diejenigen wichtigen Vervollkommungen der Kunst zu Stande gebracht wurden, ohne welche sie sich nicht zu dem hohen Grade der Vollkommenheit hätte aufschwingen können, in welchem wie sie heut zu Tage ausüben, zeichneten sich vor allen Instrumenten die Clavierinstrumente aus. Die Orgel wurde als das Hauptinstrument der ganzen Tonkunst betrachtet, theils, weil die Kirchenmusik damals der Hauptgegenstand der Kunst war, theils aber auch, weil die Clavierinstrumente Gelegenheit zur Erfindung der Harmonie gegeben hatten. Hierzu kam noch der besondere Umstand, daß die Ausüber dieses Instrumentes die Vervollkommnung der Kunst gleich=

*) Was ich eigentlich mit diesem etwas befremdenden Ausdrucke zu verstehen geben will, wird man in der Folge dieser Abhandlung finden. Sollte aber manchem meiner Leser der Ausdruck Widerwille nicht passend scheinen, der nenne dasjenige, was ich weiter unten darunter verstehe, mit einem ihm selbst beliebigen Ausdrucke.

gleichsam ausschließend betrieben, denn sie allein waren es, die sich theils mit der Theorie derselben, theils mit der Setzkunst beschäftigten. Alle Vervollkommungen der Kunst wurden daher zuerst auf die Clavierinstrumente angewendet, weil man die Ausübung dieser Instrumente nicht ohne zureichenden Grund gleichsam als die auf einen einzigen Punct concentrirte Kunst betrachtete; allein diese Verbesserungen der Kunst mußten nothwendig auch von da unmittelbar auf die übrigen gebräuchlichen Instrumente übergehen, wenn die Kunst in ihrem ganzen Umfange dabey gewinnen sollte.

So war es nun auch mit der schwebenden Temperatur der Töne beschaffen. Es zeigte sich, daß die Töne nicht in ihrem reinen mathematischen Verhältnisse ausgeübt werden konnten, wenn nicht äußerst wichtige Vortheile für die Kunst verlohren gehen sollten. Um diese zu erhalten, sahe man sich genöthigt, allen Intervallen, die Octave ausgenommen, etwas weniges von ihrem reinen mathematischen Verhältnisse zu entziehen, und eine schwebende Temperatur einzuführen, *) auf welche hernach unser jetziges Tonsystem gegründet wurde. Diese schwebende Temperatur, und die dadurch in nähere Verbindung unter einander gebrachten Töne und Tonarten waren daher nicht allein

*) Die Ursachen die dieses nothwendig machten, sollen in einer der folgenden Abhandlungen deutlicher erklärt werden.

allein ein Bedürfniß der Clavierinstrumente insbesondere, sondern sie waren zugleich Bedürfniß für die ganze Kunst überhaupt, weil ihr alle die Vortheile zu statten kamen, die durch die Temperatur der Töne gewonnen wurden.

Weil aber die Theoristen, aus schon angeführten Ursachen, diesen Gegenstand in ihren Schriften besonders auf das Clavier anwendeten, so hat dieses wahrscheinlich zu dem Vorurtheile Gelegenheit gegeben, welches viele Artisten, besonders Bogeninstrumentisten hegen, als habe es die schwebende Temperatur der Töne, und das darauf gegründete Tonsystem, nicht mit der ganzen Kunst, sondern blos mit den Clavierinstrumenten zu thun, um die in ihrer Vorstellung enthaltene Unvollkommenheit derselben zu bemänteln.

Daß diese Muthmaßung nicht ganz ungegründet sey, bestätigt sich dadurch, weil es sich findet, daß viele Artisten die ganze Theorie der Kunst deswegen für eine bloße Grille der Clavierspieler halten, die nicht den mindesten Einfluß auf den ganzen Umfang des practischen Theils der Tonkunst habe, weil ein besonderer Theil dieser Wissenschaft sich mit dem vorhin angezeigten Gegenstande beschäftigt. Schade, daß man nicht auch die ganze Harmonie als eine Grille der Clavierspieler, deren Erfindung sie ist, verwirft; denn dadurch würde wenigstens vielen geholfen seyn, die hier der Schuh drückt! Doch man habe nur Geduld,

es

es gewinnt, wie mich dünkt, so ziemlich das Ansehen unter vielen modernen Artisten, als wollten sie Rousseau's Meinung über die Harmonie geltend machen, und sich dieser beschwerlichen Gefährthin entledigen, um desto ungehinderter den Tonsetzer machen zu können!

Wie nutzbar wäre es daher, wenn man sich bemühete, den Zusammenhang unsers Tonsystems kennen, und den Nutzen beurtheilen zu lernen, den die Einführung einer schwebenden Temperatur der ganzen Tonkunst gewährt hat. Wie gut wäre es, wenn man sich etwas mehr um die Geschichte der Kunst bekümmerte, um einsehen zu lernen, was wir dem Daseyn der Clavierinstrumente und ihren Ausübern zu verdanken haben. *) Und wenn man ja in der Geschichte der Kunst ganz Fremdling ist, sollte man nicht wenigstens die vorzüglichsten Männer unsers Jahrhunderts kennen, die sich theils durch ihre Kunstwerke, theils durch

C 2 ihre

*) Um bey verschiedenen meiner Leser nicht den Verdacht zu erwecken, als habe die Vorliebe zu diesem Instrumenten mir hier die Feder geführt, muß ich ihnen gestehen, daß ich mich des Vortheils, Clavierspieler zu seyn, eigentlich nicht rühmen kann. Ich begann zwar meine musikalische Laufbahn mit Erlernung dieses Instrumentes, weil ich aber eigentlich zur Erlernung der Violine bestimmt wurde; so veranlaßte dieser Wechsel, und einige lokale Umstände, daß ich in der Folge alle fernere Uebung auf dem Claviere vernachläßigte.

ihre Schriften berühmt gemacht haben. Wer kennt nicht einen Sebastian Bach, Händel, Graun und C. Ph. E. Bach unter den Tonsezzern, und einen Rameau, Matheson, Marpurg und Kirnberger unter den Theoristen! Waren nicht alle diese Männer Clavierspieler? Oder wenn man ja durch Modegeschmack hingerissen, schon wieder sie Parthey genommen hat: so betrachte man die vorzüglichsten Tonsetzer und Schriftsteller der jetzigen Zeit. Sind nicht die mehresten derselben Ausüber dieses Instrumentes?

Bey diesem Vorurtheile äußert sich noch bey vielen Artisten ein gewisser subtiler Widerwille gegen die Clavierinstrumente und ihre Ausüber; hierzu mag wohl hauptsächlich, außer dem angezeigten Vorurtheile, noch dieses viel beytragen, daß viele Clavierspieler entweder als Theoristen, oder als Kunstrichter, oft diejenigen Artisten, die ohne alle Kenntnisse der Harmonie in sich einen Beruf zur Setzkunst fühlten, zu rechte gewiesen haben.

Man muß es überhaupt den mehresten Clavierspielern zum Ruhme nachsagen, daß sie vor allen andern Artisten immer auf die Aufrechthaltung und auf den ächten Gebrauch der Harmonie, oder mit andern Worten, auf die höhern und dauerhaftern Vollkommenheiten der Kunst ihr Absehen gerichtet haben. Die Ursachen hiervon sind sehr begreiflich. Alle Ausüber der übrigen

In-

Instrumente lernen bey ihrer ganzen Bildung und Privatübung nur den Reiß der Kunst einseitig kennen, denn ihre ganze Bildung, ihre beständige Uebung, bestehet in Ausübung der Melodie. *) Der Clavierspieler hingegen wird der Natur seines Instruments zu Folge, von seiner ersten Bildung an gewöhnt, in der Vereinigung zweyer oder mehrerer Stimmen-Harmonie und Melodie zugleich auszuüben; es müssen ihm daher nothwendig die höhern Schönheiten der Kunst, die nur die genaueste Vereinigung der Harmonie mit der Melodie gewährt, mehr an sich ziehen, er muß nothwendig den Werth dieser Vereinigung tiefer fühlen lernen, als diejenigen, die diesen Vortheil für sich selbst gar nicht, sondern nur alsdenn genießen können, wenn sie mit andern Tonkünstlern in Gesellschaft spielen.

Nächst diesem so merklichen Vortheile, den der Clavierspieler von seiner ersten Bildung an vor den übrigen Instrumentisten im voraus hat, gewinnt er noch einem sehr überwiegenden Vortheil durch Erlernung des Generalbasses. Hier lernt er den nähern Zusammenhang des materiellen Theils der Kunst, nämlich die Verbindung der Töne zu Accorden, die Verbindung der Accorde

*) Die Ausüber der Harfe, Laute und Theorbe machen zwar eine Ausnahme; diese Instrumente werden aber im Betracht gegen die gewöhnlichern Instrumente unsrer Orchester nur selten ausgeübt.

zu einem harmonischen Gebäude, die Verwandschaft der Töne und Tonarten, und dergleichen Gegenstände kennen, die in die Gränzen des theoretischen Theil der Kunst übergehen. Hierdurch bekömmt der Clavierspieler die erste Veranlassung, sich mit theoretischen Gegenständen der Kunst zu beschäftigen; und diese Veranlassung ist ohne Zweifel die Ursache, warum die Clavierspieler gemeiniglich mehr in die Theorie der Kunst eingehen, als die übrigen Artisten, denen diese erste und nähere Veranlassung mangelt. —

Aber vielleicht ist hier mancher meiner Leser zweifelhaft, ob der vorhin beschriebene Widerwille, dessen ich viele Artisten gegen die Clavierinstrumente und ihre Ausüber beschuldigt habe, gegründet sey? Es könnte ja bloßer Zufall seyn, wodurch ich veranlaßt worden wäre, zu glauben, daß dieser Widerwille so allgemein sey? Ich würde mich auch selbst davon zu überreden suchen, und sogleich diese Beschuldigung wieder zurücknehmen, wenn sie nur nicht durch Thatsachen bestätiget würde.

Sollte man wohl nicht bemerkt haben, daß es an sehr vielen Oertern, wo sich fremde Tonkünstler hören lassen, keinem andern Instrumentisten so schwer gemacht wird, zum Gehör zu kommen, als dem Clavierspieler?

Die gewöhnlichsten Ausflüchte ihn abzuweisen, sind, es befänden sich daselbst Dilettanten, die alles

alles mögliche leisteten, was auf diesem Instrumente zu erwarten sey, oder es sey daselbst ungewöhnlich, sich auf diesem Instrumente hören zu lassen, u. d. g. So bekam vor einigen Jahren einer der stärksten Clavierspieler, der sich anjetzt im Auslande aufhält, an einem Orte, wo man keinem andern Instrumentspieler Schwierigkeiten macht, zum Gehör zu kommen, eine abschlägliche Antwort aus der wichtigen Ursache, daß daselbst alle Kinder das Clavier spielten.

Weil aber doch Tonkünstler sowohl als Dilettanten gemeiniglich von fremden Künstlern dasjenige Instrument am liebsten spielen hören, welches sie selbst spielen, weil sie in diesem Falle die Spielart des Fremden am besten beurtheilen, und das Vorzügliche derselben benutzen können: so weiß ich nicht, warum man dieses Instrument bald für zu ungewöhnlich, bald auch für zu alltäglich zum Concertspielen ausgiebt, oder warum man den fremden Clavierspieler deswegen zu verscheuchen sucht, weil geschickte Dilettanten vorhanden sind, die dieses Instrument spielen. Man sollte glauben, daß dieser letzte Umstand für den Fremden eher begünstigend, als ihm zuwider seyn müßte.

Allein warum bedient man sich dieser Ausflucht bey Artisten nicht, die ein ander Instrument spielen, obgleich ebenfalls geschickte Dilettanten auf diesem Instrumente vorhanden sind?

Sollte uns dieses alles nicht schon bedenklich vorkommen? Weit bedenklicher noch muß man nothwendig werden, wenn man siehet, wie geneigt man hier und da ist, den Flügel ganz aus dem Orchester zu verdrängen, *) ja wenn man sogar findet, daß dieses schon an mehrerern Oertern geschehen ist! Aus Liebe zu diesem Instrumente, und aus Achtung gegen dessen Ausüber kann wohl dieses eben so wenig geschehen seyn, als aus Dankbarkeit für die Vervollkommnung der Kunst, die sie ehedem bewirkt haben! **)

Die gute Würkung, welche das Accompagnement des Flügels in einem Orchester macht, ist längst anerkannt. Daß manche Clavierspieler bey solchen Stellen, wo Feinheiten des Geschmacks von dieser oder jener Stimme mit schwachem Tone vor-

*) Es verstehet sich von selbsten, daß dieses nur an solchen Oertern statt finden kann, wo das Direktorium des Orchesters von keinem Ausüber dieses Instrumentes geführet wird.

**) Man könnte mir hier einwenden, daß der Mangel eines Clavierspielers an diesem oder jenem Orte die Abschaffung des Flügels nothwendig gemacht habe. Ich will die Möglichkeit dieses Falles gar nicht leugnen; ich weiß aber theils aus eigner Erfahrung, theils auch aus zuverläßigen Nachrichten, daß dieses selten die Ursache ist, denn an manchem Orte läßt man den auf dieses Instrument besoldeten Artisten ganz müßig gehen, um nur des Flügels im Orchester los zu seyn.

vorgetragen werden sollen, sich nicht genug auf dem Flügel moderiren, und diese Stellen durch eine am unrechten Orte angebrachte zu vollstimmige Begleitung zu sehr verdunkeln, will ich ganz und gar nicht widersprechen; man wird mir aber auch dagegen zugestehen, daß der Mißbrauch einer Sache niemals den Nutzen derselben aufhebt!

Jedoch diese Entfernung des Flügels aus dem Orchester läßt sich vielleicht auf eine gewisse Art entschuldigen. Es ist bekannt, daß die Begleitung des Flügels nur dann gute Würkung thut, wenn im Satze volle Harmonie und mannigfaltige Abwechslung derselben vorhanden ist. Wie sind aber nun viele unserer Modetonstücke, besonders unsere Concerte, in Ansehung der mannigfaltigen Abwechslung der Harmonie beschaffen? Bey solchen von Harmonie leeren Produkten der Kunst hilft freylich die Begleitung des Flügels zu weiter nichts, als den Mangel der nöthigen Abwechslung der Harmonie desto fühlbarer zu machen! Allein so weit ist es ja, dank sey es den Musen! noch nicht gekommen, daß alle Tonsetzer den Werth der Harmonie verkennten! ich sehe daher keine Ursache, warum man den Flügel verdrängt.

Geschieht diese Entfernung des Flügels in einem solchen Orchester, wo sich gewöhnlich Sänger mit Arien hören lassen; so ist sie vollends im höchsten Grade abgeschmackt; denn sehr viele unserer modernen Arien werden mit dem ihnen

unmittelbar vorhergehenden Accompagnement gesungen. Bey einem solchen Accompagnement lassen sich gemeiniglich die Violinen und andere begleitende Instrumente nur zwischen den Ruhepuncten des Recitativs hören, das Recitativ selbst aber wird blos von der Grundstimme begleitet, und die dabey zum Grunde liegende Folge der Accorde, oder das harmonische Gewebe, woraus die Singstimme abgezogen ist, muß von dem Flügel vorgetragen werden. Hier ist das Daseyn des Flügels aus zweyerley Gründen höchst nothwendig; erstlich, wie schon gesagt, um den Zusammenhang der Harmonie darzustellen, zweytens aber auch, um durch den Anschlag der Accorde dem Sänger die Intonation der Töne zu erleichtern; ein Verfahren, welches die dem Recitative eigenthümliche Art zu moduliren, unumgänglich nöthig macht. Ist nun in diesem Falle der Flügel *) aus dem Orchester verdrängt, so verliert das Recitativ nicht allein den ganzen Zusammenhang der Harmonie, sondern auch noch überdies der

*) Es ist bekannt, daß man mit diesem Ausdrucke eine besondere Gattung der Clavierinstrumente bezeichnet, die man auch Clavecins nennt. Oft gibt man sich das Ansehen, als sey es blos diese Gattung der Clavierinstrumente, wider die man eingenommen sey. Allein warum bedient man sich z. B. in dem eben angezeigten Falle keines Pianoforts, mit welchem in diesem Falle die Absicht eben so gut erreicht wird, als mit dem Flügel?

der Sänger die Stütze seiner Intonation. Um diese einigermaßen zu ersetzen, sieht sich alsdann der Vorspieler genöthigt, diejenigen Töne der zum Grunde liegenden Accorde, die den Sänger im Tone und in der Modulation erhalten müssen, ohne allen melodischen und harmonischen Zusammenhang, und also ganz isolirt auf der Violine anzugeben, weil auf diesem Instrumente der Vortrag der Folge ganzer Accorde nicht wohl möglich ist.

Wer solche Ungereimtheiten hört, und diese magern, und von allem harmonischen Zusammenhange entblößte Unterstützung des Sängers nicht im höchsten Grade geschmacklos findet, dessen Geschmack ist wohl nicht beneidenswerth. — Jedoch diese Art, den Sänger zu unterstützen, ist ganz neue Mode, und folglich nothwendig sehr schön! —

Alles dieses aber geschieht doch wohl nicht aus Zuneigung zu den Clavierinstrumenten, oder aus Dankbarkeit für Vervollkommnungen der Kunst, die durch diese Instrumentart veranlaßt, und von den Ausübern derselben bewerkstelligt worden sind?

Jedoch es ist Zeit zu den Fehlern der Bogeninstrumentisten über zugehen, welche durch das angezeigte Vorurtheil veranlaßt werden.

Auf den Bogeninstrumenten können alle Klänge, die das Ohr zwischen zwey zunächst auf ein=

einander folgenden Stufen der Tonleiter zu unterscheiden, fähig ist, hörbar gemacht werden. Viele Ausüber dieser Instrumente glauben, daß die schwebende Temperatur nicht zum Vortheil der ganzen Kunst, sordern blos deswegen angenommen worden sey, um die Mängel der Clavierinstrumente zu decken; daher glauben sie, auch nicht berechtigt zu seyn, sich nach derselben zu richten. Man hat etwas davon gehört, daß die Töne cis und des, oder gis und as und andere dergleichen, ihrem reinen mathematischen Verhältnisse nach um ein sogenanntes Komma verschieden sind; weil man aber die Sache nicht in dem gehörigen Zusammenhange kennt, und keinen Unterschied zwischen dem mathematischen und systematischen Verhältnißen der Töne macht, so glaubt man, es sey eine wesentliche Unvollkommenheit der Clavierinstrumente, daß sie zu diesen beyden im enharmonischen Verhältnisse stehenden Tönen nur einen einzigen Tangenten haben, das ist, daß sie beyde in einer und eben derselben Tongröße ausgeübt werden müssen. Daher halten sich viele Bogeninstrumentisten, jedoch nur in besondern Fällen, für verbunden, dieses Komma, um welches mathematisch betrachtet, der Ton des oder as höher ist, als cis und gis hörbar zu machen. *) Kurz sie wollen die

*) Auch bei einigen Blasinstrumenten ist man darauf gefallen, den Unterschied dieses Komma, jedoch nur bey einem, oder höchstens bey zwey Tönen, vermittelst einer Klappe hervor zu bringen.

die Nothwendigkeit der Temperatur der Töne bey verschiedenen Gelegenheiten nicht für gültig und brauchbar für ihr Instrument anerkennen, weil sie auf diejenige Eigenschaft desselben trotzen, vermittelst welcher sich das matematisch reine Verhältniß der Töne hörbar machen läßt.

In,

gen. Hier fällt man gerade damit ins Lächerliche. Glaubt man denn, wenn man z. B. auf der Flöte zwischen dis und es einen Unterschied macht, etwas gewonnen zu haben? Stehen denn die Töne cis und des, fis und ges, ais und b, ja sogar eis und f, his und c und andere mehr, nicht gegen einander, in eben dem Verhältniße, wie dis gegen es? Oder kommen vielleicht nur dis und es in derjenigen Verbindung vor, in welcher man dieses Unterschieds bedarf? Sollte einmal dis und es um ein Komma verschieden seyn: so müßte nothwendig diese Verschiedenheit auch bey den übrigen Tönen statt finden, die in eben diesem Verhältnisse gegen einander stehen. Wie viel Klappen müßte man aber zu diesem Behufe anbringen, und wenn man die Spielart des Instruments dadurch erschwert hätte, was hätte man alsdenn gewonnen? — Beßer wäre es, wenn man statt dieser Grille mehr darauf raffinirte, diesen Instrumenten durch Bohrung und Abtheilung der Tonlöcher, die völlige systematische Reinheit der Töne zu verschaffen; denn es ist ja bekannt, daß sich auf denselben Töne finden, die erst durch besondern Zwang des Spielers in die systematische Reinheit der Töne eingehen. Die Darstellung der reinen mathematischen Verhältniße der Töne würde man ihnen alsdenn gerne schenken.

In einer der folgenden Abhandlungen aber wird sich besonders Gelegenheit zeigen, den Ausübern dieser Instrumente zu beweisen, daß es die Natur der Verbindung der Töne auch alsdenn noch erfordert, sie zu temperiren, wenn wir auch gleich die vorhingenannten Töne in verschiedenen Tongrößen ausüben wollten.

Der Bogeninstrumentist, wenn er nämlich nicht aus Uebereilung, oder überhaupt noch aus Mangel nöthiger Uebung falsch greift, spielt systematisch rein, ohne es zu wissen, weil er von seiner ersten musikalischen Bildung an daran gewöhnt wird. Ein jeder ist ja schon durch tägliche Erfahrung hiervon überzeugt; denn wenn er z. B. mit einem rein gestimmten Clavier, oder mit der rein geblasenen Flöte oder Oboe spielt, stimmt sein ais, dis oder gis mit diesen Instrumenten eben so vollkommen überein, als sein b, es oder as. Warum will er denn nur in einigen besondern Fällen ohne Noth von dieser genauen Uebereinstimmung aller Instrumente abweichen?

Man lasse die Violinisten eines Orchesters zum Beyspiele den Satz bey Figur 1. in den beygefügten Notentafeln spielen, so werden sie den Ton fes im sechsten und achten Tacte rein intoniren ohne sich darum zu bekümmern, ob er mit dem Tone e einerley Tongröße habe, oder nicht. Allein man lege ihnen eben diesen Satz so vor, wie er bey Figur 2. befindlich ist, und ich will alles ver=

verwetten, daß die mehresten den achten Tact ganz verpfuschen, weil sie, des einmal angenommenen Vorurtheils zu Folge, sich nicht wagen, das in demselben enthaltene zweygestrichene fes vermittelst der bloßen e Saite zu intoniren. Sie glauben das fes müsse ein Comme höher seyn, als e, daher wollen sie dieses Komma durch das Aufsetzen des ersten Fingers ganz nahe am Sattel hörbar darstellen; allein man zwinge den Finger noch so nahe an den Sattel, so wird die Saite e wegen des Niederdrucks, den sie von dem Finger erhalten muß, wenn der Ton ordentlich ansprechen soll, weit mehr, als um ein Komma erhöhet, und daher der Ton fes bis zum Eckel unrein werden.

Bey keiner Gelegenheit wird dieser Fehler so allgemein begangen, als in dem Falle, wenn die im enharmonischen Verhältnisse stehenden Töne unmittelbar auf einander folgen, und dies geschieht, wenn der Tonsetzer vermittelst der Verwechslung solcher Töne eine Ausweichung in eine Tonart macht, die mit der Haupttonart in einer sehr entfernten Verwandschaft steht. Und diese Verwandschaft aller Tonarten unter einander, die Brauchbarkeit aller dieser Tonarten, und die Geschwindigkeit, mit welcher man, vermittelst der Verwechslung dieser Töne, in eine entfernte Tonart gelangen kann, sind ja eben solche Vortheile, welche die Kunst dadurch erlangt hat, daß man vermittelst der schwebenden Temperatur diese beyden Töne in einerley Tongröße ausübt.

Bey

Bey dieser Verwechslung des Klanggeschlechts, die in Praxi eine ganz eigenthümliche Wirkung macht, wird durch den Hang der Bogeninstrumentisten, diese Töne nicht in einerley Tongröße, sondern mit dem Zusatze eines Komma ausüben, die Wirkung eines solchen Satzes nicht allein gänzlich verscheucht, sondern zugleich der ganze dabey zum Grunde liegende Proceß bis zum Eckel verdorben.

In dem Satze bey Figur 3. ist der Ton gis, der in a mol mit dem Grundtone d eine übermäßige Quarte ausmacht, unmittelbar nach seinem Anschlage deswegen in as verwandelt worden, weil er nunmehr gegen den Grundton d nicht mehr als übermäßige Quarte, sondern als verminderte Quinte erscheint; weil nun die, durch diese Verwechslung zum Vorschein gebrachte verminderte Quinte bey ihrer Auflösung einen ganz andern Weg nehmen muß, als die übermäßige Quarte, so giebt diese enharmonische Verwechslung der Töne bey einer und eben derselben dißonirenden Zusammenstimmung Gelegenheit, aus der vorher herrschenden Tonart a mol, auf eine sehr geschwinde, und mit einer eigenthümlichen Wirkung verbundenen Art in die von a mol sehr weit entfernte Tonart es dur zu gelangen.

Der ganze Proceß bestehet eigentlich in weiter nichts, als in dem Ungewöhnlichen der Auflösung der Dißonanz, zu welcher die gleiche Tongröße der Töne gis und as Gelegenheit giebt. Man kann

kann sich die Sache ohngefähr auf folgende Art deutlich machen. Wenn man den Ton gis oder as mit dem Grundtone d zusammen anschlägt: so machen beyde zusammen eine Dißonanz. Bringt man nun diese Dißonanz mit den übrigen Tönen der Tonart a mol in Verbindung, so verlangt unser Gefühl, daß das obere Ende dieser Dißonanz eine Stufe aufwärts, nämlich in den Ton a trete, und diesen Fortgang nennet man die Auflösung der Dißonanz; bringt man aber eben dieße dissonirende Zusammenstimmung in Verbindung mit den Tönen der Tonart es dur, so verlangt alsdenn unser Gefühl, daß das obere Ende derselben eine Stufe abwärts in den Ton g trete. Stellt man sich nun, indem man diese Dißonanz in der Tonart a mol braucht, vor, als geschähe der Gebrauch derselben in der Tonart es dur, oder mit andern Worten, lößt man sie bey ihrem Gebrauche in a mol so auf, wie man sie in es dur aufgelößt haben würde: so kömmt man durch diese ungewöhnliche Auflösung mit der Modulation in die Tonart es, und das Ungewöhnliche dieser Auflößung, und der dadurch zum Vorschein kommende Wechsel, zweyer von einander sehr entfernten Tonarten, verursacht die eigenthümliche Würkung dieses Processes.

Daß man nun das obere Ende dieser angezeigten dißonirenden Verbindung der Töne in der Tonart a mol auf der g Stufe mit einem Creutz, in der Tonart es dur aber auf der a Stufe mit

einem Be vorstellt, oder daß man diesen Ton in a mol gis, in es dur aber as nennet, davon liegt die Ursache in der Natur der Tonarten und Tonleitern, und in dem systematischen Zusammenhange, in welchen man die Töne und Tonarten unter einander gebracht hat. Die Ursache aber, warum man in den vorhin gegebenen Beyspiele das obere Ende dieser Dißonanz erst als gis, unmittelbar hernach aber als as vorstellt, liegt darinne, daß man, wie billig, gewohnt ist, auch bey den Zeichen der Töne auf die Natur der Tonarten und Tonleitern, und auf ihren systematischen Zusammenhang Rücksicht zu nehmen. Wollte man aber dieses vernachläßigen, so könnte man freylich das angeführte Beyspiel auch so schreiben, wie es bey Figur 4 oder 5 vorkömmt. Diese Verschiedenheit der Bezeichnung des obern Endes dieser Dißonanz macht es aber deswegen nicht nothwendig, daß es auch in verschiedener Tongröße ausgeübt werden muß.

Wenn also der Bogeninstrumentist bey dem so eben beschriebenen Processe denjenigen Ton, der wegen der angezeigten Ursache vermittelst zweyerley Zeichen dargestellt worden ist, bey der zweyten Bezeichnung desselben, um ein Komma erhöhet, oder in dem entgegengesetzten Falle *) um ein Komma

*) Wenn nämlich der in den Notenexempeln vorhandene Fall umgekehrt wird, und das as unmittelbar dem gis vorhergeht.

Komma erniedriget, so ist dieses an und für sich schon ein Fehler wider das einmal allgemein eingeführte Tonsystem, welches auch die Ausüber der Bogeninstrumente verbindet, die beyden Töne gis und as, so wie alle übrigen, die unter einander in eben diesen Verhältnisse stehen, in einerley Tongröße auszuüben, weil wir durchaus in unserer mehr vervollkommten Tonkunst das mathematisch reine Verhältniß der Intervallen nicht ausüben können.

Dieser Fehler wird nun durch die besondere Art, wie er gewöhnlich begangen wird, noch weit merkbarer und bis zum Eckel unerträglich; denn indem man den kleinen Unterschied eines Komma hörbar machen will, greift man den Ton, dem man das Komma zusetzt, viel zu hoch, denjenigen Ton aber, dem man es abzieht, viel zu tief. Hieran ist nun vorzüglich der einmal gewohnte Mechanismus der Hand schuld, der es z. B. dem Violinspieler schwer macht, in derjenigen Lage, in welcher er in a mol mit den 3 ersten Fingern auf der d Saite e fis gis greift, mit dem vierten Finger ein as zu greifen, welches nicht zu hoch ist.

Kurz der Bogeninstrumentist, wenn er bey solchen Fällen nicht die ganze Wirkung des Satzes verderben will, muß sich vor allen Dingen durch genaue Kenntniß des Tonsystems zu überzeugen suchen, daß es nothwendig sey, auch auf den Bogeninstrumenten diese beyden Töne eben so, wie

es auf dem Clavier und den Blasinstrumenten geschieht, in einerley Tongröße auszuüben. Hat er sich einmal hiervon überzeugt; so wird es ihm keine Schwierigkeit machen, bey solchen Gelegenheiten seinen gewöhnlichen Mechanißmus der linken Hand eine kleine Gewalt anzuthun, und z. B. die in den angezeigten Notenexempeln unmittelbar auf einander folgenden Töne gis as, mit einem und ebendemselben Finger, und zwar ohne die geringste Verrückung desselben, zu greifen, und also den Satz eben so zu spielen, als wenn ihn den Tonsetzer, so wie bey Figur 4 oder wie bey Figur 5, geschrieben hätte; er gewinnt dabey den Vortheil, daß er der Schwierigkeit entgehet, auf einem und ebendemselben Puncte des Griffbretes eine Abwechslung zweyer unmittelbar nach einander folgender Finger, ohne Versetzung der Hand, zu machen, welches dem gewöhnlichen Mechanißmuß entgegen ist.

Uebrigens bleibt bey solchen Sätzen für den Bogeninstrumentisten noch immer eine eigene Schwierigkeit übrig, die darinne bestehet, daß sich die Hand auf eine geschwinde und ungewöhnliche Art in diejenigen verschiedenen Lagen fügen muß, die der Wechsel dieser Tonarten nothwendig macht. Und hier muß man besonders auf seiner Hut seyn, daß man die, in der zum Vorschein kommenden neuen Tonart vielleicht falsch gegriffenen Töne, nicht etwa auf Rechnung des fehlenden Komma bringt; ein Fall der wahrscheinlich Ursache ist,

daß

daß sich mancher Bogeninstrumentist noch nicht von der Richtigkeit der ganzen Sache überzeugen kann. Hier weiß ich keinen bessern Rath zu ertheilen, als daß man solche Sätze, die oft noch weit schwerer auszuführen sind, als das vorhin angezeigte Beyspiel, sich mit einem rein gestimmten Clavier im Einklange begleiten läßt; hier wird man bald finden, wo der Knoten aufgelößt werden muß.

Auf eben die vorhin angezeigte Art muß sich der Ausüber der Bogeninstrumente auch verhalten, wenn der Wechsel der Tonarten mit den Tönen cis des, dis es, fis ges, ais b, oder mit e fes, eis f, h ces und his c gemacht wird.

Ehe ich diesen Gegenstand verlasse, will ich meinen Lesern, um sie zu überzeugen, wie hartnäckig solche Vorurtheile sind, noch eine kurze Geschichte zum Besten geben, die sich vor wenigen Jahren zugetragen hat, und wovon ich ein Augenzeuge war.

Einer meiner Freunde, dem das Directorium eines öffetlichen Concerts übertragen war, hatte sich in einem Accompagnement des Satzes bey Figur 6 bedient; der aber bey der Ausführung in der ersten Probe sehr verunglückte. Das fes in der ersten Violine wurde fast um einen halben Ton zu hoch intonirt, und was hierdurch noch nicht gänzlich verdorben war, das geschah in der zweyten Hälfte des Tactes, von der zweyten Violine

bey dem Wechsel des Tons des und cis, als welches letztere um eben so viel zu tief intonirt wurde, als man vorher das fes zu hoch gehört hatte. Ein Machtspruch des Musikdirectors war wegen der lokalen Umstände nicht anwendbar, denn die mehresten Violinspieler waren zwar Tonkünstler von Profeßion, spielten aber unentgeltlich in diesem Concerte, blos aus Gefälligkeit gegen das musikalische Publikum; er versuchte es daher, die Ausüber dieses Instrumentes dadurch auf den rechten Weg zu bringen, daß er dem Sänger diesen Satz auf dem Flügel allein accompagnirte, und dabey bemerkte, daß er in diesem Falle keine so unangenehme Würkung mache, und daß das Unangenehme desselben blos daher entstanden sey, weil man den Ton fes und e in der ersten Violine, und das des und cis in der zweyten, nicht eben so, wie auf dem Clavier, in einerley Tongröße ausgeübt habe. Das Accompagnement wurde wiederholt, aber eben so fehlerhaft vorgetragen, wie das erste mal. Ja man ließ sich sogar merken, daß es besser gethan seyn würde, bey dem Gewöhnlichen zu bleiben, als sich durch solche verunglückte Kunststücke auszeichnen zu wollen. — Man muß hierbey wissen, daß sich unter den Ausübern der Bogeninstrumente einige befanden, die in die Komposition pfuschten, und bey Gelegenheit eines zusammengestoppelten Concerts ein Bravo erhalten hatten, wodurch sie wähnten, in geschickte Tonsetzer verwandelt worden zu seyn. — Der Musikdirector mußte seine Empfindlichkeit über

über die angehörte Bemerkung zu verbeißen suchen, wenn er nicht Gelegenheit zur Trennung der ganzen Gesellschaft geben wollte. Jedoch versuchte er es mit diesem Satze auf folgende Art: er ließ die Violinstimmen nochmals abschreiben, und in der ersten Violine statt der Note fes gleich e, und in der zweyten Violine statt des gleich cis setzen. Auf diese Art geschrieben, wurde der Satz bey der zweyten Probe zu seiner völligen Befriedigung ausgeführt, und nun sogar gelobt, vermuthlich weil man glaubte, das vorher verunglückte Kunststück sey in einen gewöhnlichern chromatischen Satz verwandelt worden. Allein nun erfolgte von Seiten des Musikdirectors die Erklärung, daß dieser Satz, der in der ersten Probe so beleidigend geklungen habe, nichts weniger als abgeändert, sondern nur so geschrieben worden sey, wie er ausgeübt werden müsse, um sie von ihrem Irrthume durch ihr eignes Gefühl zu überzeugen!

Ich konnte die öffentliche Aufführung dieses Singstücks nicht abwarten, weil der Endzweck meiner damaligen Reise mich nöthigte, in einem festgesetzten Zeitpunkte an einem gewissen Orte einzutreffen. Ich erfuhr aber nachher, daß die Klügsten dieser Bogeninstrumentisten durch diesen kleinen Betrug sich hatten bessern lassen; den mehresten aber blieb der eingebildete Vorzug ihres Instrumentes, das reine mathematische Verhältniß eines Intervalls hörbar zu machen, zu schätzbar, als daß sie sich hätten überwinden können,

ihn durch Unterlassung der Darstellung ihres Komma zu verscherzen. Denn als mir der Verfasser dieses Singstücks eine von ihm erbetene Abschrift desselben schickte, schrieb er mir zugleich folgendes:

„Bey der Aufführung spielte mir meine Ei„telkeit den Streich, daß ich mich wegen der „Gegenwart einiger fremden Kenner im Orchester „schämte, diejenigen Stimmen aufzulegen, in „welchen der enharmonische Satz unrichtig ge„schrieben, aber in der zweyten Probe so gut aus„geführet worden war. Ich trauete dem ange„wandten Kunstgriffe zu viel Würkung zu, allein „ich wurde für diese Eitelkeit sattsam gestraft, „denn als es zum Accompagnement kam, wurde „das fes und cis von den mehresten Violinspielern „wieder kommatisirt, und daher nothwendig der „Satz jedermann zum Ekel. Diejenigen Violin„spieler hatten also doch recht, die bey der ersten „Probe bemerkten, daß es besser sey, bey dem „Gewöhnlichen zu bleiben! — — So tief läßt „Unwissenheit solche Vorurtheile wurzeln!“

Das zweyte Vorurtheil, welches durch Vernachläßigung der Theorie begünstigt wird, bestehet darinne, daß viele Artisten glauben, daß alle Nebenkenntnisse oder Hülfswissenschaften, wodurch der Geist eine gewisse Bildung erhält, für sie ganz entbehrlich sind; denn sobald der Artist einmal den Werth der Theorie, oder den Einfluß

ver-

verkennt, welchen sie auf den praktischen Theil der Kunst hat, so bedarf es nur noch eines Schrittes, um alles, was ein wissenschaftliches Ansehen hat, in Rücksicht auf sich selbst für überflüßig zu halten.

Ich habe zwar schon oben gezeigt, daß dieser Mangel für den Künstler entehrend sey; anjetzt aber will ich meine Leser auf eine besonders nachtheilige Folge dieses gefaßten Vorurtheils aufmerksam machen.

Die Vorstellung, daß der Artist keiner Hülfswissenschaften bedürfe, veranlaßt nothwendig die Folge, daß man von dem Jünglinge, der den Entschluß faßt, sich ganz der Tonkunst zu widmen, nicht die geringsten Vorkenntnisse, nicht die mindeste Bildung fordert. Zufrieden, wenn bey ihm Aug und Ohr, und nach Beschaffenheit seines gewählten Instrumentes, Hand oder Mund keinen Fehler hat, verstattet man ihm, er sey übrigens noch so roh, als er wolle, den Eintritt in die Schule der Kunst.

Wo soll aber nun der Jüngling, der sich der Tonkunst widmet, die nöthigen Nebenkenntnisse, wo soll er die ihm so unentbehrliche Bildung des Geistes erhalten?

Weil ich diese Blätter so gemeinnützig zu machen wünsche, als in meinen Kräften stehet, so

scheint mir diese Frage viel zu wichtig, als daß ich sie hier blos im Vorbeygehen beantworten sollte. Ich will daher diesem Gegenstande eine besondere Abhandlung widmen, und anjetzt nur folgendes bemerken: In der Schule der Kunst, das ist, bey der Erlernung eines Instrumentes, ist zu dieser Bildung des Geistes wenig Gelegenheit vorhanden, weil dabey gewöhnlich nur die niedern Kräfte der Seele in Wirksamkeit gesetzt werden. Der zu diesem Behufe nöthige Unterricht in den Gymnasien oder Landesschulen ist für den Jüngling, der sich der Tonkunst widmet, eben sowohl, als Privatunterricht gleichsam durch das angezeigte Vorurtheil gesperrt, denn eben deswegen nimmt man ja den Jüngling sobald als möglich aus der Landesschule, um ihn in die Tonschule einzuführen; weil man wähnt, er bedürfe als Künstler keiner solchen Nebenkenntnisse, die das ihrige zur Bildung des Geistes beytragen. Wir werden aber auch in der Folge sehen, daß die gewöhnlichen Einrichtungen der Landesschulen und Gymnasien, den Bedürfnissen des Tonkünstlers sehr wenig entsprechen.

Was bleibt daher wohl dem angehenden Tonkünstler, der noch ganz roh in die Schule der Kunst eingeführt wurde, anzurathen übrig, als sich selbst durch eine zweckmäßig gewählte Lektüre zu bilden? Allein hier zeigt sich nun eben das gefaßte Vorurtheil in seiner schlimmsten Folge. Man hat den Jüngling ohne alle Vor- und Hülfskenntnisse

in den Vorhof der Kunst eintreten lassen; seinem Geiste ist noch durch nichts Gelegenheit gegeben worden, sich in der nöthigen Wirksamkeit zu zeigen. Alles was einiges Nachdenken erfordert, und was er nicht gleichsam mit einem Blicke begreifen kann, ist für ihn zurückschreckend, ist ihm wohl gar ekel. Wird nun wohl unter diesen Umständen der angehende Tonkünstler, für den wissenschaftliche Gegenstände noch nichts reizendes haben, der das Vergnügen, welches Geistesbeschäftigung gewährt, noch nicht hat kennen lernen, wird er wohl Behagen an Lektüre über wissenschaftliche Gegenstände finden, da ihn noch überdies das Vorurtheil von dem Bedürfnisse derselben losspricht?

Vernachläßigte man die Theorie nicht gänzlich, wendete man bey den praktischen Unterrichte mit unter einige Stunden darzu an, den angehenden Tonkünstler mit Gegenständen der Theorie bekannt zu machen; so erlangte man auser ihren besondern Nutzen noch den Vortheil, daß die Seelenkräfte des Jünglings beschäftigt, und dessen Verstand durch die Beschaffenheit dieser Gegenstände nach und nach zum Nachdenken gewöhnt würde; und dann, wenn die Bahn einmal so weit gebrochen ist, dann läßt sich einige Ausbildung des Geistes durch Lektüre erwarten.

Und gesetzt auch, welches doch nicht erwiesen werden kann, daß die zur Kenntniß der Theorie

ange-

angewendeten Stunden für den Artisten weiter keinen nützlichen Einfluß auf die Ausübung der Kunst hätten: so wäre es dennoch ein äußerst wichtiger Gewinn für ihn, daß er dadurch zum Nachdenken gewöhnt, und fähig gemacht würde, in denjenigen Stunden, welche ihm die nöthige Uebung auf dem Instrumente übrig läßt, in sich selbst Stoff zu Beschäftigungen zu finden, so, daß er alsdenn nicht in die Nothwendigkeit versetzt würde, außer sich selbst Zeitvertreib zu suchen.

Ist er aber dieses Vortheils beraubt, sind die Kräfte seiner Seele durch nichts gewöhnt worden sich wirksam zu zeigen, so muß er seine Erholungsstunden entweder mit nutzlosen Beschäftigungen zubringen, oder er siehet sich genöthigt, außerhalb seines eigentlichen Wirkungskreises Zeitvertreib zu suchen, und dann ist dieses gewöhnlich Trunk und Spiel, weil sich hierzu ohne Mühe jederzeit Gelegenheit findet. Und Spiel und Trunk, die beyde Anfangs nur Bedürfniß des Zeitvertreibs waren, wie bald werden sie zur Leidenschaft! Und — dies ist leider die Geschichte vieler Tonkünstler!

Aus der Folge dieses Vorurtheils läßt sich nun auch die gewöhnliche Entschuldigung beurtheilen, mit welcher diejenigen Artisten ihren Mangel theoretischer Kenntnisse beschönigen, welche der Theorie nicht geradezu allen Nutzen absprechen; sie bestehet darinne, daß man vorgiebt, die nöthige

Uebung

Uebung auf dem Instrumente lasse den Artisten keine Zeit zum Studium der Theorie übrig.

Es hat noch kein Kenner der Kunst geleugnet, daß sowohl die Erlernung des mechanischen Theils eines Instrumentes, als auch die Ausbildung des Vortrags auf demselben äußerst viele Uebung erfordere, und daß selbst der schon ausgebildete Artist diese Uebung fortsetzen müsse. Allein warum sollte der Tonkünstler, der sich so viele Jahre mit äußersten Fleiße üben muß, wenn er es nur bis zu einem gewissen Grade des Mittelmäßigen bringen will, warum sollte er, dem doch der Natur der Sache zu Folge viele Erholungsstunder übrig bleiben, nicht einige dieser Stunden dazu anwenden, um Gegenstände näher kennen zu lernen, mit denen er sich zeitlebens beschäftigt?

Mangel der Zeit kann daher die Ursache nicht seyn, aus welcher so viele Artisten verabsäumen, sich theoretische Kenntnisse zu erwerben. Eine weit wahrscheinlichere Ursache ist der vorhin beschriebene Mangel eines Hanges zu Geistesbeschäftigungen. Und überdies gehören zum Studium der Theorie manche Vorkenntnisse, ohne deren Besitz die Theorie demjenigen, der sie studiren will, gar leicht ein Labyrinth wird.

Es würde sich noch manche nachtheilige Folge für den Artisten namhaft machen lassen, welche für ihn die Vernachläßigung der Theorie nach sich zieht;

zieht; ich hoffe aber durch das vorhergehende meine Leser schon sattsam überzeügt zu haben, wie nöthig für den Artisten diejenigen theoretischen Kenntnisse sind, die ich gelegentlich angezeigt habe. Ich will daher nur noch bemerken, daß man von dem Artisten diejenige ausgebreitete Kenntniß nicht fordert, wodurch sich der Theorist auszeichnet. Es läßt sich nicht wohl eine bestimmte Grenzlinie ziehen, wie weit eigentlich der Artist in die Theorie eindringen soll; billig denkende Beurtheiler werden immer damit zufrieden seyn, wenn sie nur nicht gänzlich von ihm vernachläßigt wird, wenn er nur so weit in dieselbe eingehet, um die vorhin angezeigten nachtheiligen Folgen zu vermeiden, und die beschriebenen Vorurtheile abzulegen. So ist z. B. die Canonik, oder die Lehre von dem Verhältniß der Töne, ein Gegenstand, der anjetzt für die praktische Tonkunst vielleicht gänzlich erschöpft ist, und niemand wird es dem Artisten zumuthen, diesen wissenschaftlichen Theil der Kunst in seinem ganzen Umfange zu studiren, niemand wird von ihm verlangen, alle die Berechnungen im Detail kennen zu lernen, die, um eine gute schwebende Temperatur zu erhalten, gemacht worden sind; niemand wird ihm zumuthen, Monochorde verfertigen zu können. Aber das kann man doch billiger Weise von ihm fordern, daß er von diesem Gegenstande so viel Kenntniß hat, um gründlich einzusehen, aus welchen Ursachen wir die Töne nicht in ihrem reinen mathematischen Verhältnisse ausüben können; und, um dieses ein-

einsehen zu lernen, braucht er sich weder in die Rechnung mit Logarithmen, noch in die geometrische Construction *) einzustudiren. Eben so verhält es sich mit den übrigen zur Theorie gehörigen Gegenständen. Unterdessen bleibt derjenige Theil der Theorie für den Artisten der wichtigste, welcher die ächten Grundsätze der Kunst erklärt, denn nur auf diese muß sich wahres Kunstgefühl stützen.

II. Ueber den Modegeschmack in der Tonkunst.

Wahre Kunstschönheiten trotzen in den Werken der schönen Künste dem Wurme der Zeit; eingebildete Schönheiten der Mode aber verlieren gleich einem Traume ihre Wirklichkeit, sobald die Mode, welche sie begünstigte, sich ändert.

In allen schönen Künsten bewundert und benutzt man anjetzt noch mit Recht die Produkte der

Vorzeit

*) Dieses ist dasjenige Mittel, welches man angewendet hat, um bey einer gleichschwebenden Temperatur nicht allein das Ohr, sondern auch das Auge zu befriedigen. Man findet eine kurze Abhandlung darüber in Marpugs historisch-kritischen Beyträgen, im zweyten Stücke des fünften Bandes.

Vorzeit, ohne dabey den Werth der neuern Kunstwerke zu verkennen, oder dem Genie, welches sie hervorgebracht hat, Beyfall und Achtung zu versagen. Nur in der Tonkunst allein verdrängen heut zu Tage von einem kurzen Zeitraume zum andern die neuen Kunstwerke alle ältere in ewige Vergessenheit.

Die Musik hat zwar keine solchen Kunstwerke aufzuweisen, an deren Schönheiten der Rost so vieler Jahrhunderte vergebens nagte, wie die übrigen schönen Künste, weil sie erst in den neuern Jahrhunderten nach und nach zu dem Grade der Vollkommenheit gebracht worden ist, zu welchem sich die übrigen schönen Künste viele Jahrhunderte vorher schon empor geschwungen hatten. Allein in dem Zeitraume ihrer höhern Vervollkommung, sind Kunstwerke erzeugt worden, die eben so würdig sind, von der Nachwelt bewundert und benutzt zu werden, als viele alte Produkte der übrigen schönen Künste.

Um hier keine Kunstwerke als Beyspiele anzuführen, deren Andenken bey den mehresten Tonkünstlern sogar bis auf die Namen ihrer Verfasser verloschen ist, will ich mich blos an die Producte unsers sich zu Ende neigenden Jahrhunderts halten. Der Werth der Werke eines Händels, eines Sebastian Bachs und anderer würdigen Tonsetzer ihrer Zeit, ist von allen Kennern anerkannt. Sind aber diese Werke für unsere jetzige musi-

musikalische Modewelt wohl etwas anders, als was in den Rüstkammern die alten Panzer und Helme für die jetzigen Krieger sind? Modern sie nicht unbenutzt, und den mehresten Künstlern unbekannt, der Vergessenheit entgegen?

Bey dem sich immer mehr verbreitenden Modegeschmacke werden unter uns der Männer immer weniger, die Kunstgefühl und männlichen Geschmack genug besitzen, die in solchen Werken enthaltenen Kunstschönheiten noch schön und nachahmungswürdig zu finden. Und kaum darf es noch einer oder der andere derselben an dem Orte seines Aufenthaltes wagen, sie vor seinem Publikum aufzuführen. Alles muß anjezt neu, alles muß nach der Mode seyn, wenn es gefallen soll. *)

Auch die Werke später existirender fürtreflicher Genies, z. B. die Kunstprodukte eines Grauns

*) „Die unmäßige Lust zum Neuen, sagt Sulzer „in der allgem. Theorie der schönen „Künste, im Artikel neu, entsteht oft aus Leichtsinn. So müßen Kinder immer neue Gegenstände des Zeitvertreibes haben; weil sie nicht „im Stande sind, die vorhandenen zu nützen. „Wer täglich ein neues Buch zum Lesen nöthig „hat, der weiß nicht zu lesen, und das Neue „nützet ihm so wenig, als das Alte. Es kömmt „also bey Werken des Geschmacks nicht darauf „an, wie neu, sondern wie kräftig, wie eindringend ein Gegenstand sey; weil das Neue nicht „der Zweck, sondern nur eines der Mittel ist."

Grauns, eines C. P. E. Bachs und anderer würdiger Männer darf man anjetzt, selbst an den Oertern, wo sie vor nicht langer Zeit noch den verdienten Beyfall erhielten, nicht auflegen, ohne von der musikalischen Modewelt verachtet und verspottet zu werden. *) Ja man treibt es so weit, daß man sogar die Werke der jetzigen Lieblingstonsetzer verachtet, sobald sie nur einigermaßen den Werth der Neuheit verloren haben, oder sobald diese Tonsetzer, es sey nun aus Gefälligkeit gegen das nach Neuheit gierige Publiknm, oder, um nicht durch die neuere Mode anderer Tonsetzer in Vergeßenheit zu kommen, ihren Stil in etwas abändern, und dem Hange nach Modeveränderung schmeicheln. Kurz der Hang zu Neuheit und Mode gewinnt in der Tonkunst das Ansehen, in einen gewissen Grad von Wuth auszuarten.

Sollte es wohl unter diesen Umständen nicht wahres Bedürfniß für die Kunst seyn, der Mode die Larve

*) Es gibt freilich noch Oerter, besonders in der nördlichen Hälfte unsers Vaterlandes, die dieser Vorwurf nicht trift. Besonders bemerkt man, daß in denjenigen Gegenden, wo sich die Wissenschaften merklicher empor geschwungen haben, als in andern, sich dieses Uebel noch am wenigsten verbreitet hat. Eine Bemerkung, die zwar nicht ohne alle Ausnahme, dennoch aber wichtig genug ist, um zu weitern Nachdenken empfohlen werden zu können.

Larve abzureißen, und sie in ihrer natürlichen Gestalt zu zeigen? Es sey ferne, mir zu schmeicheln, als sollte gegenwärtige Abhandlung dieses Bedürfniß befriedigen. Nein! meine Absicht ist blos meine Leser auf den Werth oder Unwerth der Mode in der Tonkunst, auf den Grund, worauf sie beruhet, und auf einige Folgen, die sie nach sich ziehet, aufmerksam zu machen, und ihnen Gelegenheit zu weiterm Nachdenken über diesen Gegenstand zu geben.

Es giebt in den schönen Künsten ein gewisses Etwas, eine gewisse Einkleidung, die von dem Kostume der Zeit abhängt, und die man oft den Geschmack der Zeit nennet. Daher ist auch die Einkleidung der Kunstwerke in verschiedenen Zeitaltern verschieden. Allein die sich hierbey äußernde Verschiedenheit kann weder die wesentlichen Schönheiten der Kunstwerke, noch die wesentlichen Eigenschaften des guten Geschmacks betreffen, sonst würden die Produkte der schönen Künste keiner fortdauernden Schönheiten fähig seyn, oder sie würden durch den veränderten Geschmack der Zeit nicht mehr als Schönheiten auf uns wirken können.

Alle Kenner der schönen Künste behaupten aber einmüthig, daß die alten Kunstwerke der Poesie, der Beredsamkeit, der Baukunst und der bildenden Künste nach dem Verlaufe so vieler Jahrhunderte noch immer Kunstwerke von edlem

Geschmack, noch immer Muster der Nachahmung sind, ohngeachtet sie in Ansehung des Kostum's von unserm Zeitalter so sehr abweichen. Ein hinlänglicher Beweiß, daß es der Geschmack der Zeit mit keinen wesentlichen Schönheiten der Kunstwerke, mit keinen wesentlichen Eigenschaften des guten Geschmacks überhaupt zu thun haben kann; zugleich aber auch ein hinlänglicher Beweiß, daß die Produkte der schönen Künste fortdauernder Schönheiten fähig sind.

Sollte nun wohl die Tonkunst unter allen mit ihr verschwisterten Künsten allein diejenige seyn, in welcher die Schönheiten ihrer Kunstwerke blos von dem Geschmacke der Zeit abhängen? Sollten ihre Produkte nicht eben so fortdauernder Schönheiten fähig seyn, wie die Produkte der übrigen schönen Künste?

Um diese Frage zu beantworten, dürfte man eigentlich nur zeigen, daß sowohl die Fuge selbst, als auch überhaupt diejenige Verbindungsart der Töne, die der Fuge eigen ist, und die man oft mit dem Ausdrucke strenge Schreibart bezeichnet, eine Schönheit sey, die durch alle Zeitalter der vervollkommten Kunst *) von allen Kennern geschätzt wurde, und die auch anjetzt noch von Kennern für wahre Kunstschönheit anerkannt wird.

*) Oder von der Zeit an, in welcher die Harmonie schon in ihrem ganzen Umfange gebraucht wurde.

wird. Allein mit diesem Beweise würde man bey der musikalischen Modewelt eben so viel ausrichten, als bey dem Gottesleugner mit der Offenbahrung; denn eben diese höchsten Schönheiten der Kunst, die sich in der fugenartigen Schreibart auszeichnen, und die auch alsdann noch Schönheiten bleiben, nachdem tausend Kunstmoden einander verdrängt haben, werden ja von der Modewelt nicht für Schönheiten anerkannt.

Wenn dergleichen Schönheiten zuweilen in neuen Tonstücken vorkommen, so findet man sie entweder nur aus Gefälligkeit und Achtung für den Tonsetzer, oder nur deswegen für schön, weil sie in einem Tonstücke enthalten sind, welches die Kennzeichen des Modegeschmacks trägt; denn wäre dieses nicht, so würde man die Schönheit solcher Sätze auch in den ältern Kunstwerken nicht verkennen, und als altmodisch verachten.

Um also, wo möglich, den Tonkünstler nach der Mode zu überzeugen, daß die Produkte der Kunst fortdauernder Schönheiten fähig sind, muß man einen andern Weg einschlagen.

Mann stimmt darinne völlig überein, daß Ausdruck und Darstellung unserer Empfindungen eigentlich diejenigen Schönheiten sind, die man in den Produkten der Tonkunst verlangt, wenn sie gefallen sollen. Wenn nun erwiesen werden kann, daß die ältern Kunstwerke, die von Zeit

zu Zeit von den neuern verdrängt worden sind, auch Ausdruck und Darstellung unserer Empfindungen enthalten, so haben wir ja alsdenn Beweises genug, daß die Produkte der Tonkunst fortdauernder Schönheiten fähig sind; denn Furcht, Zorn, Hoffnung, Sehnsucht, Freude, und alle unsere übrigen Empfindungen äußern sich ja anjetzt in uns noch eben so, wie ehedem, und müssen daher nothwendig noch durch eben dieselben Mittel erregt und dargestellt werden können, durch welche es ehedem geschah. Mithin müssen auch die ältern Kunstprodukte, wenn sie zur Zeit ihres Flores Ausdruck der Empfindungen enthielten, auch noch anjetzt bey dem Daseyn neuerer Kunstwerke diese Empfindungen auszudrücken fähig seyn!

Daß aber die ältern guten Tonstücke, die man unbilliger Weise durch die neuern gänzlich in Vergessenheit bringt, Ausdruck der Empfindungen enthalten, davon muß ja jeden sein eigenes Gedächtniß überzeugen, wenn er sich errinnert, wie schön er ehedem die, nun durch neuere verdrängten Tonstücke fand, wenn er bedenkt, wie oft sie ihn durch ihren Ausdruck der Empfindungen vergnügt haben!

Mich dünkt dieser Beweiß sey hinlänglich genug, jeden Tonkünstler von der Wahrheit zu überzeugen, daß die Produkte der Tonkunst fortdauernde Schönheiten enthalten können. Wenn sie aber nun diese Eigenschaft besitzen, warum ver-

verdrängt man sie von Zeit zu Zeit in eine ewige Vergessenheit? Warum genießt man im Fache der Tonkunst nicht eben so, wie in den übrigen schönen Künsten, nebst den neuern Kunstwerken auch die ältern, da doch diese letztern eben solche Kunstschönheiten enthalten, wie die ersten? Warum verachten so viele Tonkünstler und Liebhaber anjetzt diejenigen Tonstücke, die sie noch vor kurzer Zeit so schön fanden?

Vielleicht liegt die Ursache hiervon in dem veränderten Kostume der Zeit, und in der dadurch zum Vorschein kommenden Verschiedenheit der Einkleidungsart dieser Kunstprodukte! Dieser Grund hat einigen Schein, wir wollen ihn daher etwas näher betrachten.

Ich habe oben zugegeben, daß das Kostume, welches der Erfahrung zu Folge in verschiedenen Zeitaltern verschieden ist, auch eine merkliche Verschiedenheit in der Einkleidung der Kunstwerke hervorbringen könne. Ich habe aber dabey zugleich bemerkt, daß diese Verschiedenheit der Einkleidungsart derselben in Rücksicht auf wahre Kunstschönheiten und guten Geschmack etwas sehr zufälliges sey; denn bey jeder verschiedenen Einkleidung der Kunstwerke müssen doch in denselben ächte Kunstschönheiten enthalten seyn, wenn sie den Endzweck der schönen Künste erreichen sollen, oder mit andern Worten, die Tonstücke, wenn sie den Beyfall der Kenner erhalten sollen, müssen

Ausdrücke unserer Empfindungen seyn, sie mögen in einer Einkleidung erscheinen, in welcher sie wollen.

Die Veränderung des Kostums der Zeit hängt nothwendig von sehr vielen Gegenständen ab, die sich alle nur nach und nach ganz unmerklich abändern, und endlich unserer Vorstellungsart, und unserm Ideengange einen solchen Schwung, eine solche Richtung geben, die von einem gewissen Zeitpunkte der Vorzeit verschieden ist. Es muß nothwendig eine ansehnliche Reihe von Jahren dazu gehören, ehe bey einem ganzen Volke, oder auch nur in einer ganzen Provinz diese succeßive Abänderung merklich, und zwar so merklich wird*), daß sie auch auf die Einkleidung der Kunstwerke einen merklichen Einfluß haben kann.

Wenn man nun den kurzen Flor unserer Kunstprodukte betrachtet, besonders derjenigen, die fürs Theater und für die Kammer bestimmt sind, wenn man sieht, daß die Tonstücke, die noch vor kurzer Zeit für Künstler und Liebhaber so vielen Reiz hatten, nicht allein von neuern Tonstücken gänzlich verdrängt, sondern sogar mit einer gewissen Verachtung

*) Soll diese Abänderung des Kostum's in einem kurzem Zeitraume merklich werden, so kann es nicht anders, als durch ganz ungewöhnliche Mittel, oder durch eine starke Revolution geschehen, wie z. B. anjetzt in Frankreich.

achtung betrachtet und behandelt werden, so muß man nothwendig überzeugt werden, daß dieser geschwinde Wechsel der Kunstprodukte, und die scheinbare Abänderung des Geschmacks nicht von dem Kostume der Zeit, und dem Einfluß derselben auf die Einkleidung der Kunstwerke herrühren kann, weil sich das Kostume der Zeit in so kurzen Perioden nicht so merklich abändern kann, daß es einen merklichen Unterschied in der Einkleidung der Kunstwerke hervorbringen könnte.

Weil sich daher dieser geschwinde Wechsel der Tonstücke, und die oben angezeigte Verachtung derjenigen Kunstwerke, die durch neuere Produkte der Kunst verdrängt worden sind, weder aus dem Mangel an Kunstschönheiten, noch aus der Veränderung des Kostum's der Zeit erklären läßt; so siehet man sehr deutlich, daß dieser Wechsel der Kunstprodukte, und die Verachtung dessen, was noch vor kurzem so vielen Reitz hatte, aus eben der Quelle entspringen müsse, aus welcher dasjenige fließt, was man die Mode nennet.

Sollten wohl meine Leser unzufrieden darüber seyn, wenn ich sie anjetzt einige Schritte näher zu dieser Quelle führe? Ich befürchte es nicht, denn wir gewinnen durch die Betrachtung derselben den Vortheil, dem wahren Werthe des veränderlichen Modegeschmacks in der Tonkunst näher auf die Spuhr zu kommen.

Unter die Gegenstände, die dem Wechsel der Moden unterworfen sind, gehören besonders unsere Kleider und Mobilien. Der Endzweck der Kleider ist, unsern Körper vor den Unannehmlichkeiten der Witterung zu schützen, und die Mobilien dienen uns zur Bequemlichkeit. Wird also vielleicht durch Einführung einer neuen Mode der Endzweck der Kleider und Mobilien vollkommner erreicht?

Ich sehe z. B. in dem Hause eines modischen Mannes in einem ganz unmerklichen Winkel eine Kommode stehen, die noch in dem vollkommensten Zustande der Brauchbarkeit ist; sie hat, um zugleich einem Zimmer zur Zierde zu dienen, noch die zufällige Eigenschaft, daß sie außerordentlich schön gearbeitet ist. Selbst der Besitzer derselben kennt den Werth dieser Schönheit, und macht uns vielleicht die Bemerkung, daß anjetzt dergleichen außerordentlich schöne und dauerhafte Arbeit selten mehr verfertigt werde. Und dennoch mußte sie aus dem Zimmer, dem sie noch vor wenig Jahren zur größten Zierde diente, in den unmerklichsten Winkel des Hauses weichen, und einer minder schön und dauerhaft gearbeiteten Platz machen, weil sie nicht mehr modisch ist. Laßt uns doch sehen, worinne dieser außerordentliche Vorzug des modischen bestehet, dem zu Folge ein noch völlig brauchbares und dabey sehr kostbares Stück des Ameublements mit einem weit minder kostbaren verwechselt wurde! Ich finde bey der Vergleichung derselben weiter keinen Unterschied,

als

als die in etwas abgeänderte Form; *) und diese ist es insbesondere, was sich bey dem Wechsel der Moden ändert.

Um also diese Frage nicht zu flüchtig zu entscheiden, müssen wir untersuchen, in wie ferne die Form einer Sache Schönheit äußern, und also einen Gegenstand des Geschmacks abgeben kann!

Es giebt Gegenstände, die blos allein durch die Form die ihnen zuerkannte Schönheit bekommen; so bestehet z. B. die Schönheit einer Statue blos in der Schönheit ihrer Form; eben so hängt, um ein ganz gemeines Beyspiel zu geben, die Schönheit eines Pferdes von der Schönheit seiner Form ab. Kann daher nicht auch die gangbare Mode wahre Schönheiten enthalten, und ein Produkt des guten Geschmacks seyn?

Wenn wir der Form eines Gegenstandes Schönheit zueignen, wenn sie einmal als schön auf unser sinnliches Erkenntnißvermögen wirkt, so muß sie nothwendig diese Wirkung jederzeit äußern; wir müssen nothwendig, um das einmal angenommene Beyspiel zu behalten, die als schön erkannte

*) Um nicht weitläufig zu werden, will ich mich bey diesem Gegenstande auf Farbe und Material nicht einlaßen, weil beydes in Rücksicht der Mode aus eben dem Grunde verändert wird wie die Form.

erkannte Statue, jederzeit für schön erkennen, sonst müßte sie einen Widerspruch enthalten, das heißt, sie müßte schön und häßlich zugleich seyn können. Wenn man daher eine Mode, oder eine gewisse Form der Kleider oder Mobilien einmal für schön anerkannt hätte, so müßte ja nothwendig die Schönheit dieser Form zugleich der Grund seyn, daß diese Mode desto unveränderlicher fortdauere. Man wechselt aber nicht allein sehr geschwind mit diesen Formen, sondern man findet sogar, daß der Mann nach der Mode diejenige Form der Kleider und Mobilien, die er vor kurzer Zeit so schön, so geschmackvoll fand, anjetzt, nachdem sich die Mode geändert hat, lächerlich und abgeschmackt findet. Haben sich vielleicht seit dem Wechsel dieser Mode unsere Begriffe von Schönheit abgeändert weil uns die Form, die wir vor kurzer Zeit schön fanden, anjetzt anekelt? Wie geschwind müßten sich in diesem Falle in uns die Begriffe von Schönheit abändern können! Welch einen völlig gleichartigen Fortgang müßte diese Abänderung der Begriffe bey so vielen einzelnen Personen, von ganz verschiedenem Charakter, von verschiedener Lebensart, und von so vielen besondern lokalen Verhältnissen, haben, wenn ein ganzes Publikum eben den Gegenstand, den es vor kurzem für schön erkannte, anjetzt für abgeschmackt halten soll. Auch der allgemeine Geschmack der Zeit kann auf diesen Wechsel der Moden keinen Einfluß haben, denn ich habe schon oben gezeigt, daß er sich in einem so kurzen Zeit-

raume

raume nicht so merklich abändern kann, daß er auf etwas einen merklichen Einfluß haben könnte.

Wirkliche Schönheit der neuern Formen kann daher die Ursache der Modeveränderungen nicht seyn, weil vielmehr die Moden durch die Schönheiten der Form dauerhaft seyn müssen. Solchem nach kann guter Geschmack an diesen Modeveränderungen keinen Theil nehmen, weil unsere Begriffe von Schönheit bleibend sind.

Wir können demnach der Mode keine wahren Schönheiten zugestehn, und der Werth den man den neuen Moden beylegt, oder das Abgeschmackte, welches man in einer verdrängten Mode zu finden glaubt, kann keinen Bezug auf die Wirkung des guten Geschmacks haben, *) sondern es muß nothwendig etwas vorhanden seyn, welches in diesem Stücke

*) Sulzer, nachdem er in der allgem. Theorie der schönen Künste, im Artikel Geschmack von den üblen Folgen eines unächten Geschmacks gehandelt hat, sagt daselbst; „Eben so üble Folgen „hat ein willkührlicher Modegeschmack, der nichts „schön findet, als was nach den blos willkührli„chen Regeln einer eingebildeten Schönheit ge„formt ist. Da urtheilt man nicht mehr weder „aus Einsicht, noch aus natürlichem Gefühl, son„dern vergleicht alles, wie den Schnitt der Klei„der mit der Form, an die man sich gewöhnt hat, „und verwirft das Fürtreffliche, weil es nicht „nach der Mode gemacht ist.

Stücke unserer Vorstellung und Empfindung einen sehr arglistigen Betrug spielt.

Vielleicht ist dieses Eigenliebe und Eitelkeit. Das wahre und dauerhafte Schöne schmeichelt unserm sinnlichen Erkenntnißvermögen; die neue Mode schmeichelt unserer Eigenliebe, weil wir Eitelkeit genug besitzen, zu glauben, daß sie uns vor allen denjenigen einen entscheidenden Werth ertheile, die sie nicht mitmachen wollen oder können. Wie leicht ist es nun geschehen, daß wir diese Empfindungen verkennen, und uns in Ansehung ihrer Quellen schändlich betrügen, so daß wir Eigenliebe für Schönheitsgefühl und Mode für Schönheit halten?

Es hat von jeher Personen gegeben, die gerne durch etwas ausgezeichnet seyn wollten, die aber keine auszeichnende Verdienste besaßen; vielleicht glaubten sie ihren Entzweck am sichersten zu erreichen, wenn sie es angesehenen und besonders reichen Personen in allem Aeußerlichen gleich thäten, um sich dadurch das Ansehen zu geben, als wären sie eben so wohlhabend als jene, und dadurch die Aufmerksamkeit anderer auf sich zu lenken; denn wohlhabend seyn wurde auch ehedem schon für das größte Verdienst gehalten. — Ohne Zweifel fand sich die Eitelkeit mancher angesehenen oder reichen Personen beleidigt, wenn sie sahen, daß es ihnen minder reiche und angesehene in allen Stücken gleich thun wollten; und dieses gab wahrscheinlich

Gele-

Gelegenheit zur Abänderung der Formen bey Gegenständen des Luxus. Schon hierdurch bekam die abgeänderte Form den ersten Schein eines Werthes, weil Aufwand darzu erfordert wurde, sie von neuem nachzumachen. Nothwendig mußte es der Eitelkeit derjenigen schmeicheln, die solche Veränderungen ohne Nachtheil ihrer häuslichen Umstände machen konnten, wenn sie sahen, wie sich andere anstrengten, um es ihnen gleich zu thun, und es doch vielleicht nur zum Theil, oder nur ärmlich thun konnten. Sollte sich nicht schon hier der erste Strahl von Verachtung finden lassen, die man anjetzt auf diejenigen so gerne zu werfen pflegt, die nicht alle gangbaren Moden mitmachen? Unterdessen gelang es vielen, sich durch dieses Mittel vor andern ihres gleichen auszuzeichnen, und ihre Eitelkeit zu befriedigen.

Durch diesen Kützel der Eigenliebe und Eitelkeit bekam die Mode vermuthlich nach und nach den ersten Grad ihres scheinbaren Werthes, welcher die Ursache wurde, daß man in den Gegenständen der Mode, weil sie der Eitelkeit schmeichelten, etwas wirklich schönes und geschmackvolles zu finden glaubte. Je mehr man nach und nach diesen scheinbaren Werth erhöhete, destomehr Schein von Verachtung schien dadurch auf diejenigen zu fallen, welche die Mode vernachläßigten, oder das was sie gebot, aus Mangel an Vermögen nicht mitmachen konnten. Ohne Zweifel wurde bey vielen dieser letztern durch den übertriebenen Werth,

den man einer neuen Mode beylegte, und durch den Vorzug, den man dadurch gewonnen zu haben glaubte, eine falsche Schaam erzeugt, welche sie, um in keine scheinbare Verachtung zu fallen, nöthigte, so gut es sich thun ließ, die gangbaresten Moden mit zu machen.

Dieses ist ohngefähr, wenigstens meiner Vorstellung nach, die Geschichte der Mode, die nun endlich eine solche Wendung genommen hat, daß auch Personen, die über ein solches Puppenspiel erhaben zu seyn schienen, dennoch hier und da von der herrschenden Gewohnheit hingerissen werden, die Thorheit mitzumachen.

Doch vielleicht ist die Mode, diese Göttin, der man anjetzt so allgemein opfert, daß man sich sogar gedrungen gefühlt hat, den Dienst, wie sie verehrt werden muß, der Welt in einer Offenbahrung mitzutheilen, vielleicht ist sie in mancher andern Rücksicht eine Wohlthäterin der Menschen? Ich muß gestehen, daß ich keine Wohlthat ausfindig machen kann, die uns durch sie theilhaftig worden wäre *); ich finde im Gegentheil, daß sie sehr

*) Es kann zwar nicht geleugnet werden, daß der Hang zu Modeveränderungen einen gewißen Grad von Industrie betreibe. Allein diese Industrie ist so beschaffen, daß nur wenige Mitglieder eines Staats dadurch gewinnen; für alle übrige aber wird sie wahrer Verlust. Wer sich davon nicht überzeugen kann, der durchblättere nur die Contobücher

sehr tyrannisch herrscht, daß sie sogar die Vernunft der Sterblichen mit einem Schleyer umhüllt, daß sie oft die Stöhrerinn häuslicher Glückseeligkeit wird! Wie oft sieht man nicht, daß ein Mann, der nicht stark genug ist, die Vernunft über die Mode herrschen zu lassen, blos aus Furcht bey andern seines gleichen, die dieser Göttin opfern, in einen gewissen Grad von Verachtung zu fallen, sein reinliches und völlig brauchbares Amöblement um einen äußerst geringen Preiß verkauft, und da- bey seinem Gaumen Trost zuspricht, um nur mo- dische Möbeln, die oft in Ansehung der Arbeit ge- gen die verkauften, kaum des Wegwerfens werth sind, anschaffen zu können. Wie oft muß nicht Abrahams Saame das wenige Silbergeschirr schmelzen, welches in einem noch sehr schönen Schranke verwahrt lag, damit an dessen Stelle ein zwar leerer, doch modischer Schrank zu stehen komme!

Und wer sind denn nun endlich diejenigen Per- sonen, die dem Publikum die Gesetze vorschreiben, was man in Rücksicht der Mode für schön und ge- schmackvoll halten soll? Lehrt nicht die tägliche Erfah-

bücher solcher Kaufleute, die mit Gegenständen des Luxus handeln. — Und sollte wohl dieser starke Hang zur Mode nicht den größten Theil darzu beytragen, daß man, seitdem sie ihre Herr- schaft so sehr erweitert hat, die Wochenblätter und Zeitungen so voll von Familienruin findet?

Erfahrung und die Geschichte so mancher Mode, daß es Leute sind, die Witz genug besitzen, die Schwachheit der Welt zu benutzen, und neuerdachte, oder aus dem Alterthume wieder aufgewärmte Formen, durch manchen Kunstgriff in Gang zu bringen suchen, um sich solche hernach als neumodisch desto theuerer bezahlen zu lassen. Also Eigennutz und Gewinnsucht sind es, die der Modewelt die Regeln des Schönen und des guten Geschmacks durch Beyspiele lehren? Diese sind es, die den Geschmack des Publikums bilden? — Doch nein! das thun sie nicht, denn ich habe ja oben gezeigt, daß die Mode an sich, weder wahre Schönheiten enthalten, noch ein Gegenstand des guten Geschmacks seyn kann, sondern daß sie blos ein Spiel der Eitelkeit ist *).

Diese

*) Es gibt viele Tonkünstler und Liebhaber der Kunst, die richtiges Kunstgefühl genug besitzen, den Werth des Flittergoldes zu beurtheilen, mit welchem der Modegeschmack so reichlich vermischt ist. Sie begehen aber den Fehler, daß sie sich vom Strome zu sehr fortreissen lassen. Man findet oft, daß solche Personen wider diesen oder jenen Gegenstand, den der Modegeschmack begünstigt, sehr gute und richtige Gründe äußern; sobald man aber diese Gründe durch andere unterstützt, und nun zum Endurtheile über diesen Gegenstand kömmt, so hört man sie mit Achselzucken den Ausspruch thun, es ist aber doch Mode! Weil nun überhaupt alle Beweise wider das fehlerhafte eines Modegeschmacks in der Kunst, sie mögen aus dem Endzwecke der Kunst, oder aus Grün-

Diese Göttin, der so viele Sterbliche Weihrauch streuen, hat ihre Herrschaft auch über die Tonkunst auszubreiten gesucht, und hat, so wie bey den Gegenständen des Luxus, auch hier manche Thorheit begünstigt, weil man die Kunst ihrer Herrschaft nicht zeitig genug entzogen hat.

Kaum hatten die vorzüglichsten Genies unsers Jahrhunderts auf der einen Seite des Parnasses die Bahn gebrochen, auf welcher man ohne Umwege die Kunst bis zum Gipfel desselben führen konnte, als die Kunst schon wieder von der Mode ergriffen, auf Abwege geleitet, und auf der andern Seite wieder abwärts geführt wurde.

So wie die Eitelkeit der Menschen den Grund zu den Modeveränderungen bey Gegenständen des Luxus legte, und die Vernunft zu sehr einschläferte, eben so war es die Eitelkeit, die in der Tonkunst wahres Kunstgefühl zu verscheuchen, und der Begierde nach Neuheit Thor und Thür

Gründen des guten Geschmacks, hergeleitet seyn, auf diesem Ausspruche gleichsam abzuprallen scheinen; so dünkt mir, es sey eben nichts ungereimtes, die Mode überhaupt in ihrer nakten Gestalt darzustellen, damit sich die Kunst nicht hinter ihr Gewand verstecken könne. Es wird auf die eigene Beurtheilung meiner Leser ankommen, ob sie diese Schutzrede über die hier vorkommende lange Digreßion als überzeugend anerkennen wollen, oder nicht.

zu öffnen suchte. „Man muß gestehen, sagt der „Graf Algarotti, *) daß ohne diese Neigung zur „Neuheit, die Musik zu der Vollkommenheit in „der wir sie bewundern, nicht würde gekommen „seyn; aber es ist darum nicht weniger wahr, „daß sie eben dadurch in einen Verfall gerathen „ist, über den Männer von Geschmack seufzen. „So lange die Künste noch in der Kindheit sind, „dienet ihnen die Neigung zum Neuen zur Nah- „rung, befördert ihren Wachsthum, bringet sie „zur Reife und zur völligen Vollkommenheit. „Sind sie aber dahin gekommen, so gereicht eben „das, was ihnen das Leben gegeben hat, zu „ihrem Untergange."

Es ist nicht zu leugnen, daß die Tonkunst dadurch gewonnen hat, daß man sich ehedem so eifrig bemühete, die Tonverhältnisse zu berechnen; eben so wenig wird es jemanden einfallen zu leugnen, daß die Kunst ohngefähr seit der zweyten Hälfte dieses Jahrhunderts dadurch einen großen Gewinn erhalten hat, daß sich Fertigkeit auf den Instrumenten, und runder und biegsamer Vortrag nicht allein vervollkommt, sondern sich auch besonders sehr allgemein ausgebreitet haben. So wie man aber ehedem auf Seiten der Theorie den Fehler begieng, den Berechnungen der Tonverhältnisse einen zu großen Werth beyzulegen, sie zum Hauptgegenstande der Theorie zu machen, und darüber die

*) In seinem Werkchen Saggio sopra l' Opera

die höhern Gegenstände derselben gänzlich zu vernachläßigen; eben so legt man anjetzt im praktischen Theile der Kunst dieser mechanischen Fertigkeit der Tonkünstler einen zu hohen Werth bey, und vergißt oft darüber den höhern Zweck der Kunst.

Diese anjetzt so sehr vervollkommte mechanische Fertigkeit der Tonkünstler, dieser mit Leichtigkeit und Rundheit verbundene Vortrag, diese gute Ausführung solcher Stellen, die mit besondern Schwierigkeiten verknüpft sind, ist zwar ein wichtiger Gewinn für die Kunst, und vermuthlich auch die Ursache, warum so viele glauben, die Tonkunst habe sich dadurch bis zum höchstmöglichsten Grade vervollkommt; wer siehet aber nicht, daß man diesem Gegenstande zu viel Werth beylegt, und ihn zur Hauptsache der Kunst macht? Zufrieden, daß man Tonreihen in alle mögliche Figuren eingekleidet mit Fertigkeit und Rundheit vortragen kann, vergißt man nur allzu oft dabey, daß in diesen Tonreihen und in ihrer Verbindung untereinander, nothwendig auch etwas enthalten seyn müsse, welches dem Endzwecke der Kunst entspricht. Bloße mechanische Fertigkeit kann zwar Bewunderung derselben erwecken, und diese erweckt auch der Gaukler und Taschenspieler; diese Bewunderung ist aber bey weitem noch nicht dasjenige Vergnügen, welches zu erwecken, der eigentliche Zweck der Tonkunst ist. —

Diese unter den Tonkünstlern sich immer mehr ausbreitende Fertigkeit gab Gelegenheit zur Vervielfältigung des Concertspielens, und zur Vervielfältigung der zu diesem Behufe nöthigen Tonstücke, nämlich der Solos und Concerte. Hierdurch bekam das Concert gleichsam ein gewisses Uebergewicht über die andern Instrumental-Tonstücke, und selbst die Sinfonie wurde bey der Instrumental-Musik als bloser Einleitungssatz zum Vortrage der Concerte betrachtet – und behandelt *). So geringfügig dieses nun auch im Anfange scheinen mochte, so nahm es damit dennoch in der Folge in Ansehung der Kunst eine besondere Wendung. Wären die Concertspieler, und zugleich diejenigen Tonsetzer, die sich besonders mit Verfertigung der Concerte abgaben, stets des wahren Endzwecks der Kunst eingedenk gewesen, so würde auch die Vervielfältigung des Concertspielens der Kunst vortheilhaft gewesen seyn. Allein es schmeichelte der Eigenliebe der mehresten Concertspieler, wenn das Publikum ihre mechanische Fertigkeit mehr, als dasjenige, was sie dadurch ausdrücken sollten, bewunderte; und dieses verursachte, daß die Fertigkeit zur Hauptsache ge-

*) Sie wurde gleichsam nur aus Gewohnheit und Ceremoniel gemacht, und die wenigsten Zuhörer achteten darauf. Dieser Umstand aber hat sich schon seit geraumer Zeit zum Vortheil der Kunst wieder geändert.

gemacht, und dabey der Ausdruck der Empfindungen vernachläßigt wurde.

Weil nun viele Concertspieler, blos um ihre Fertigkeit und ihr Hocus pocus recht zeigen zu können, anfiengen, sich ihre Concerte selbst zu schmieden, so konnte es unter diesen Umständen nicht anders kommen, als daß sie blos darauf ausgiengen, durch neu erfundene Schwierigkeiten auf dem Instrumente es einander zuvorzuthun, und einander den Rang abzulaufen. Viele ließen es dabey noch nicht bewenden, sondern suchten noch überdies ihr Publikum durch Schnurren und drollichte Einfälle zu belustigen, weil sie auf diesem Wege des Beyfalls der größern Menge gewisser waren, als durch den Ausdruck der Empfindungen *).

*) Auch solche Tonkünstler, die im Stande waren, sich dem Publikum vor welchem sie sich hören ließen, als wahre Künstler zu zeigen, fielen oft in diesen Fehler. So erinnere ich mich z. B. eines gewißen Fagottisten, der sich nicht allein durch einen schönen Ton und Fertigkeit, sondern auch zugleich durch einen guten Vortrag, sehr zu seinem Vortheile auszeichnete. Dieser führte auf seiner musikalischen Reise einen sogenannten Kukuck der in verschiedenen Gegenden ein Spielzeng der Kinder abgiebt, mit sich, und gab seinen Zuhörern ein Concert zum Besten, in welchem sich im letzten Rondo der Kukuck mit dem Fagotte trefflich hören ließ. Er wußte den Kukuck mit vieler Behendigkeit aus seiner Tasche unter seinen rechten

Dem größern Haufen des Publikums, dem es an guten Geschmack fehlte, war alles dieses sehr willkommen, denn nun konnte sich ein jedes einzelne Glied desselben schmeicheln, auch Kenner und Beurtheiler der Kunst und des Künstlers zu seyn, weil es dabey blos auf die, einem jeden leicht zu beurtheilenden Grade mechanischer Fertigkeit anzukommen schien; und warum sollte nicht ein jeder aus diesem Haufen allen solchen Künstlern seinen ganzen Beyfall zuklatschen, die ihn auf eine so begreifliche, oft auch auf eine so drolligte Art amusirten!

Nach und nach wurden unvermerkt immer mehr Liebhaber der Kunst gewohnt, die bloße Bewunderung über die mechanische Fertigkeit der Tonkünstler für dasjenige Vergnügen gelten zu lassen, welches die Kunst durch den Ausdruck der Empfindungen gewährt, und viele Künstler waren mehr als zu geneigt, sie ihren Zuhörern dafür anzurechnen.

Bey diesem Mangel wahrer Kunstschönheiten fand der Geist keine Unterhaltung, das Herz keine Nah-

ten Fuß zu prakticiren, und denselben, während daß er zugleich auf seinem Instrumente blies, mit vieler bonne grace zu treten. Ob dieser Künstler die Absicht hatte, dadurch den Beyfall des größern Haufens zu gewinnen, oder ob seine Absicht war, den vortheilhaften Eindruck, den er vorher durch seine Kunst auf Kenner gemacht hatte, wieder auszulöschen, kann ich nicht entscheiden.

Nahrung; was geschah? Man wurde der Tonstücke bald überdrüßig, und darum fieng man an, an der Einkleidung zu ändern und zu flicken, um durch Abwechselung dem Ueberdrusse entgegen zu arbeiten, und der Begierde nach Neuheit zu schmeicheln, und so wurde endlich die Begierde nach Neuheit, gezeugt durch den Ueberdruß, bey der Tonkunst zur Mode. Sobald nun einmal dieser Gang der Sache herrschend worden war, so gieng es einer Art der Tonstücke wie der andern, und den wenigern guten, die theils den Strom nicht aufhalten konnten, theils aber auch zu sehr verkannt wurden, eben so, wie den schlechten; man wurde ihrer aus bloßer Mode bald überdrüßig, und sie wurden bey der Modewelt durch neuere in Vergessenheit gedrängt.

Ob, und in wie ferne in diesem modischen Zeitraume der Kunst die besten Tonsetzer durch weniger Nachgiebigkeit gegen das modische dem Uebel hätten Einhalt thun können, will ich anjetzt nicht untersuchen.

Allein, was gewinnt ein Mann von Genie dadurch, daß er bey Bearbeitung der Werke des Geschmacks der Mode frohnt? Vielleicht Nachruhm, diesen mächtigen Sporn großer Genies? Nein! ein jeder muß ja durch Erfahrung überzeugt seyn, daß man bey der Modewelt, sobald man ihr nicht mehr schmeicheln kann, in Vergessenheit geräth. Doch welcher Tonsetzer nach der Mode sollte sich

nicht lieber ewige Vergessenheit wünschen, als Zurückerinnernug an die Produkte seiner Muse, weil diese Erinnerung in der Folgezeit nothwendig mit dem Ekel und Mißbehagen verbunden seyn wird, mit dem man Gegenstände einer veralterten Mode betrachtet? — —

Es würde theils zu weitläuftig seyn, wenn ich alles übrige, was ich oben von der Mode überhaupt erinnert habe, im Detail auf die Tonkunst anwenden wollte, theils würde ich viele meiner Leser zu beleidigen glauben, wenn ich ihnen diese Anwendung selbst zu machen nicht überlassen wollte. Ich werde mich daher blos auf einige allgemeinere Bemerkungen einschränken, die entweder Bezug auf den Modegeschmack haben, oder welche zeigen, was für Folgen entstehen, wenn man Werke des Geschmacks als Gegenstände der Mode behandelt.

So wenig man blos vermittelst eines gesunden Auges wahres Vergnügen an den bildenden Künsten empfinden, und die Schönheiten derselben beurtheilen kann, eben so wenig kann dieses in der Tonkunst blos vermittelst eines gesunden Ohres geschehen. Um Kunstwerke schön zu finden, und das Vergnügen zu genießen, welches sie gewähren, muß auch der bloße Liebhaber der Kunst sich einen gewissen Grad von Kunstgefühl eigen zu machen suchen. Bey den Produkten der bildenden Künste wird an dieser Wahrheit, wie ich glaube, weit

weit seltener gezweifelt, als bey den Produkten der Tonkunst, denn bey dieser glaubt jeder, der nur gesundes Ohr hat, über die Kunstwerke urtheilen zu können. Und gesetzt auch, dieses Urtheil sey ganz bescheiden, und bestehe blos in dem Ausspruche, das Tonstück gefällt mir, oder es gefällt mir nicht; so setzt doch dieses immer so viel voraus, daß sich in dieser Kunst ein jeder ohne Unterschied unter dasjenige Publikum zählt, welches den Werth der Kunstwerke entscheidet *). Sollte wohl hierzu nicht dasjenige die erste Veranlassung gegeben haben, was ich oben bey Gelegenheit des Concertspielens erinnert habe? Mir wenig-

*) Wenn der Herr D. Forkel in dem 127sten §. der Einleitung seiner allgem. Geschichte der Musik zugiebt, daß das Publikum am Ende der höchste Richter ist, durch dessen Ausspruch der wahre Werth eines Kunstwerks bestimmt wird; so setzt er zugleich folgende sehr wichtige Bemerkung hinzu: „Die Stimme desjenigen Haufens, „der sich gewöhnlich von einen gewissen falschen „Schimmer der Schönheit blenden und hinreißen „läßt, der fast nichts bewundert, als was ihm „neu scheint, demungeachtet aber seine Meynung „stets am lautesten zu erkennen giebt, ist auf „keine Weise für die Stimme des wahren Publikums zu halten, und diejenigen Werke, die von „diesem Richter ein günstiges Urtheil empfangen, „haben selten ein anderes Verdienst, als daß sie „einem gewissen Modegeschmack schmeicheln, und „geniessen daher auch ihres Beyfalls selten länger, „als die Mode, welcher sie schmeichelten, selbst „dauert."

wenigstens scheint dieses nicht allein außer Zweifel, sondern ich bin auch sehr geneigt zu glauben, daß der daselbst angeführte Umstand zugleich die erste Veranlassung war, daß sich anjetzt die Tonsetzer mehr nach der Laune des großen Haufens, als nach der geringen Anzahl wahrer Kenner richten müssen, wenn sie nicht gänzlich unbekannt bleiben wollen. Daher nimmt man auch bey guten modernen Kunstprodukten wahr, daß sich die Verfasser derselben immer mehr an den Ausdruck solcher Empfindungen halten, die leicht allgemeinen Eindruck machen können, wie zum Beyspiel Fröhlichkeit, Zärtlichkeit u. d. g. Diejenigen Empfindungen aber, die gleichsam tiefer in die Seele dringen, oder diejenigen, die den Geist erheben, werden ziemlich vernachläßigt, weil sie nur für einen kleinern Theil des Publikums Reiz haben können Man ist mit derjenigen Musik vollkommen zufrieden, die nur auf die niedrigsten unserer Empfindungen wirkt; man verlangt keine Tonstücke welche höhere Schönheiten der Kunst enthalten, weil man sich, um sie zu genießen, erst die Mühe geben müßte, einen höhern Grad von Kunstgefühl zu erlangen.

Woher sollen nun unsere Modetonstücke dauerhaften Werth bekommen, da so viele derselben ihren ganzen Reiz nur durch niedere Tändeleyen erhalten? Wie sollen sie dem Roste der Zeit Trotz bieten können, wenn man sich in denselben der höhern Schönheiten der Kunst nicht bedient, die den

den Geist erheben, wenn man die stärkern Eindrücke vernachläßigt, die die Kunst auf unser Herz zu machen, fähig ist. Nur diese sind es, die den Produkten der Tonkunst fortdauernden Werth ertheilen müssen. Ob nun gleich diese höhern Schönheiten der Kunst ebenfalls in nichts anderm bestehen, als in dem Ausdrucke unserer Empfindungen, so enthalten sie dennoch einen ganz verschiedenen Grad der Stärke, und können darum auch einen dauernden Eindruck auf uns machen.

Je stärker nun die Empfindungen sind, welche die Kunstprodukte enthalten, je tiefer der Eindruck ist, den diese Empfindungen auf unser Herz machen, desto größer muß nothwendig der Werth derselben seyn, und desto schätzbarer müssen sie auch der Nachwelt werden. Hierbey wird noch folgende Bemerkung äußerst wichtig, daß die Empfindung eines einzigen Menschen weit weniger Eindruck auf uns macht, als wenn mehrere zugleich durch einen gewissen Gegenstand zu einer gleichartigen Empfindung hingerissen werden. Daher muß auch das Kunstwerk, welches die Empfindung mehrerer Menschen, vielleicht eines ganzen Publikums, oder eines ganzen Volks darstellt, weit mehr Eindruck auf uns machen, als dasjenige, welches nur die Empfindung eines einzigen schildert. Diese Bemerkung hat der Herr Musikdirector D. Forkel in der Einleitung seiner allg. Geschichte der Musik in ihrer ganzen

Stärke

Stärke vorgetragen. Da ich besorge, daß die wenigsten meiner Leser dieses Werk besitzen, um sie auf dasselbe verweisen zu können, so will ich das hieher gehörige theils in einem kurzen Auszuge, theils aber auch mit des Verfassers eigenen Worten hier einrücken, weil wir dadurch zugleich belehrt werden, worinne die höhern Schönheiten der Produkte der Tonkunst bestehen, und wodurch sie Anspruch auf einen dauerhaften Werth bey der Nachwelt machen können.

Nachdem der Verfasser im 90sten §. gezeigt hat, daß die Tonkunst nicht allein nur die Empfindungen eines einzigen Menschen auszudrücken fähig ist, sondern daß sich ihre Macht auch über mehrere, ja über ein ganzes Volk erstreckt, und daß es im gesellschaftlichen Leben der Menschen viele Fälle giebt, in welchen nicht blos einer, sondern mehrere Menschen zugleich, durch einen Gegenstand zu einer ähnlichen Empfindung hingerissen werden, zeigt er den Unterschied der Verfahrungsarten, wodurch sich in den Kunstprodukten der Ausdruck der Empfindungen eines einzigen Menschen, von dem Ausdrucke mehrerer, unterscheidet. Da wo nur die Empfindung eines einzigen ausgedrückt werden soll; ist die Verfahrungsart homophonisch oder einstimmig. Das heißt mit des Autors eigenen Worten: „Soll die Empfindung eines einzigen Menschen geschildert werden, so ist auch „nur ein einstimmiger Gesang dazu erforderlich. „Die diesen einstimmigen Gesang begleitende Har-

„monie

„monie dient in diesem Falle blos zur genauen Be„stimmung der Tonführung ihrer innern Bedeutung „nach. — — Sobald aber die Empfindungen von „zwey oder mehrern Personen geschildert werden sol„len, ist dieses homophonische Verfahren nicht mehr „hinreichend, weil diese einfache Vorstellung einer „vielartigen Empfindung nicht angemessen seyn „würde. Daher ändert sich nun auch der Aus„druck der Kunst, und er wird in seinen Verbin„dungen eben so vielfach, als es die Aeußerung der „Empfindung ist. Die in diesem Falle erforder„liche Verfahrungsart der Kunst, nennt man die „polyphonische oder vielstimmige, deren sich die „Kunst in den hierher gehörigen Musikgattungen „vom Duet an bis zur Fuge bedienen muß."

Dieses polyphonische Verfahren, worunter man die Vereinigung mehrerer Hauptmelodien versteht, setzt nun den Gebrauch der Harmonie in ihrem ganzen Umfange, besonders aber diejenige Anwendung und Einkleidungsart derselben voraus, wodurch sich das Fugenartige, und die eigentliche Fuge selbst unterscheidet. Allein dieses ist eben ein Gegenstand, den der Modegeschmack so gerne hintangesetzt wissen will, und welchen sowohl die Artisten als die Liebhaber der Modetonkunst so gerne für trockene und unschmackhafte Pedanterie mürrischer Tonsetzer ausschreien, weil sie durch die zu sehr überzuckerten Melodien des Modeschmacks gleichsam ihre Magen zu sehr verdorben haben, um solche kräftige Speise verdauen

zu

zu können. Ich habe schon oben bemerkt, daß die musikalische Modewelt diejenigen Sätze, welche einige unserer jetzigen besten Tonsetzer in dieser höhern Schreibart zuweilen in ihre Producte einmischen, nur gleichsam aus Achtung gegen ihre Lieblingstonsetzer, oder auch deswegen schön finden, weil das übrige des Tonstücks das Gepräge des Modegeschmacks trägt; denn hätte man männlichen Geschmack genug, diese Sätze wirklich schön zu finden, so würde man ihre Schönheit auch in den durch Mode verdrängten Tonstücken nicht verkennen. Anjetzt müssen wir über diesen Gegenstand den vorhin genannten Autor weiter hören. Er sagt im 92sten §. „Da es sehr begreiflich ist, daß die Aeußerung der Empfindung „eines einzigen Menschen viel leichter übersehen „werden kann, als die Aeußerung mehrerer zugleich; so ist es eben so begreiflich, warum ein „Zuhörer den einfachen musikalischen Ausdruck „derselben leichter fassen und verstehen kann, als „einen vielfachen. Diese leichtere Faßlichkeit, „die auf keine Weise der einzige Zweck der Kunst „seyn kann, weil es nicht blos einfache Empfindungen giebt, hat aber vorzüglich solche Liebhaber der Kunst, die von ihrem ganzen Umfange, „von ihrer allgemeinen Anwendung zur Schilderung aller möglichen Modificationen der Empfindungen einzelner oder mehrerer Menschen zugleich, zu eingeschränkte Begriffe hatten, verleitet, unter den mehrstimmigen Compositionsarten hauptsächlich die Fuge mit ihren Gattungen,

„gen, für eine unnütze Künsteley, für ein leeres
„Spielwerk zu halten.“ — — Nachdem unser
Autor die Aehnlichkeit zwischen der Aeußerung der
Empfindung einer ganzen Menge Menschen, und
der innern Einrichtung der Fuge im 93sten §.
gezeigt hat, fährt er im 94sten §. folgender Ge-
stalt fort. „Man hat also die Fuge nicht für die
„Frucht einer bloßen Künstlerpedanterie zu halten;
„sie ist eine Frucht der Natur. So wie diese in
„dem Herzen der Menschen vielartige Empfindun-
„gen erschaffen hat, so wie sie nicht blos einzelnen,
„sondern auch mehrern Menschen zugleich die
„Aeußerungen ihrer Empfindungen verstattet,
„so hat sie auch der Kunst vielartige Mittel zum
„Ausdrucke derselben gegeben. Diese Mittel sind
„sämtlich in der Fuge enthalten; sie ist daher
„unter den übrigen Musikgattungen die prächtigste,
„vollkommenste und größte, so wie unter den ver-
„schiedenen Aeußerungen unserer Empfindung,
„die allgemeine Uebereinstimmung eines ganzen
„Volkes, in dem Ausdrucke eines Gefühls, das
„prachtvollste, rührenste und größte Schauspiel
„ist. Was will ein einzelner Mensch gegen ein
„ganzes Volk? Eben so wenig als eine einzelne
„Arie gegen eine Fuge. Die Arie ist von der
„Fuge nur ein Theil, wie der einzelne Mensch
„vom Volke. — — Das Volk ist es, dessen
„Charakter der Nachwelt wichtig ist, und von
„den Geschichtschreibern überliefert wird, nicht
„der einzelne Mensch. Giebt nicht die Zeit auch
„der Fuge, dem Inbegriff der ganzen Kunst, vor

„allen übrigen Musikgattungen ausschliessend die=
„sen Vorzug, diese Ehre? Wo ist außer der Fuge,
„oder wenigstens fugenartig gearbeiteten Werken,
„ein Tonstück, das durch mehrere Jahrhunderte
„hindurch bis auf uns gekommen ist? — Also
„die allgemeine Empfindung der Menschheit selbst
„erklärt die Fuge für das höchste und würdigste
„Meisterstück der Kunst, würdig auf die Nachwelt
„gebracht zu werden. Warum sträubt sich doch
„der einzelne Mensch gegen ein so allgemeines und
„übreinstimmiges Urtheil der Menschheit und der
„Zeit." *)

Es ist bekannt, daß diejenigen Verbindungs=
arten der Töne, wodurch sich die Fuge auszeich=
net, als z. B. Bindungen, Nachahmungen, Um=
kehrungen des Satzes und dergl. sich auch in allen
andern Musikgattungen, und bey dem Ausdrucke
jeder Empfindung einstreuen lassen, und die besten
Tonsetzer haben sich derselben in ihren Werken
als besonderer Kunstschönheiten, und zwar nach
Maasgabe der Würde der auszudrückenden Em=
pfindung, bald mehr bald weniger bedienet, und
gezeigt, welche gute Wirkung sie in jeder Art der
Tonstücke thun können.. Kurz diese Setzart kann
in jedem Tonstücke ohne Ausnahme hin und wieder
ange=

*) Hier macht der Verfasser die Anmerkung, daß man hier unter der Fuge nicht blos die Fuge im engsten Sinn des Worts, sondern überhaupt die polyphonische Compositionsart zu verstehen habe.

angebracht werden. Allein sobald sie in einem Satze als die herrschende Schreibart gebraucht wird, dann erfordert sie vermittelst ihrer eigenthümlichen Gravität und Würde, auch Würde des Gegenstandes oder der Empfindung, sonst wird ihr Gebrauch fehlerhaft; denn sobald man mit dem Kostume der Würde einen Gegenstand behandelt, der dieser Würde nicht entspricht, sobald fällt entweder diese Würde selbst, oder der Gegenstand der damit behandelt wird, ins Lächerliche.

Allein, anstatt daß man aus dieser Wahrheit eine bestimmte Regel über den Gebrauch der höhern Ausdrucksmittel der Kunst abziehen, und befolgen sollte, wendet man das Würdige in der Kunst anjezt oft eben dazu an, um geringe Gegenstände lächerlich darzustellen. Es ließ sich über diesen Gegenstand sehr vieles sagen; weil aber das Lächerliche oder Komische anjezt die Lieblingspuppe des Modegeschmacks ist, so möchte vielleicht alles in den Wind gesagt seyn, besonders weil die Mode den vorhingenannten Ausdrucksmitteln den Charakter der Gravität und Würde gänzlich abspricht, und sie durchaus für trocken und unschmackhaft gehalten wissen will. Mir dünkt aber, daß man in der Folge, wenn man sich an der Lieblingspuppe überdrüßig gespielt haben wird, den Nachtheil empfindlich genug spüren wird, den man der Kunst durch den herabgewürdigten Gebrauch der vorzüglichsten Mittel des Kunstausdruckes zugezogen hat.

Man vergißt bey dem Schimmer der modischen Biegsamkeit und Geschmeidigkeit der Einkleidungsart der frölichen Affekten, und bey der Rundheit und Flüchtigkeit der jetzigen Vortragsart zwar nicht, die Gravität und Würde unserer durch die Mode verdrängten Tonstücke für Trockenheit auszugeben; man vergißt aber, daß diese scheinbare Trockenheit denjenigen Empfindungen vollkommen entspricht, die auf uns einen weit stärkern Eindruck machen können, als das Fröliche, oder das Komische *). Was würde man von einem Menschen denken, der, nachdem er durch Erlernung der Tänzkunst seinem Körper mehr Biegsamkeit und Flüchtigkeit erworben hat, entweder beständig tanzen, oder auch diejenigen Handlungen tanzend verrichten wollte, welche Anstand und Würde erfordern?

Jedoch die Zeit ist vielleicht bald vorhanden, in welcher man die eigenthümliche Würde der fugenartigen Schreibart wieder schön finden wird; wenigstens läßt mich die Mode selbst es hoffen, denn sie findet ja anjetzt die eckigten Formen des Ameublements unserer Vorfahren wieder schön, die man

*) „Man muß bedenken, sagt Sulzer im Artikel „Poßirlich, daß die schönen Künste noch eine „höhere Bestimmung haben, als nur den Originalgeistern lustiger und witziger Art Gelegenheit „sich zu zeigen, an die Hand geben. Die Kunst „ist nicht des Künstlers, sondern dieser ist der „Kunst halber da."

man noch vor kurzer Zeit für so plump und abgeschmackt hielt; warum sollte sie denn nicht auch in der Kunst die als trocken verrufenen Sätze des Contrapunktes wieder schmackhaft finden können! Und wie groß könnte alsdenn der Gewinn der Tonkunst seyn, wenn sich die Gravität und Würde der ältern Kunst mit der Geschmeidigkeit und mit dem vervollkommtern Mechanismus der neuern recht zweckmäßig vereinigte!

Anjetzt scheint freylich die Hoffnung noch etwas zweyfelhaft, die Tonkunst wieder in ihrer ganzen Würde zu sehen; denn so lange man sie noch da, wo sie zur Gottesverehrung gebraucht wird, mit Modeläppchen behängt, so lange ist wohl nicht zu erwarten, daß sie im Opernhauße und im Concertsaale in voller Würde erscheint. Weil jedoch die Kirchenmusik eigentlich nicht mit zu dem Plane dieser Abhandlung gehört, und überhaupt in unsern protestantischen Provinzen ziemlich vernachläßigt wird, so will ich nur noch einen Blick auf die Oper werfen.

Die ernsthafte Oper, ein Kunstwerk, an welches, um das höchste Meisterstück der schönen Künste aus ihr zu bilden, ein glückliches poetisches Genie nur die letzte Hand anlegen durfte, um sie von denjenigen Fehlern zu reinigen, welche Gewohnheit und Vorurtheile damit verbunden hatten, *)

*) Diejenigen meiner Leser, die diese Mängel der ernsthaften Oper kennen lernen wollen, finden darzu

ist durch den allgemeinen Hang zum Komischen nicht allein gänzlich vom Theater verscheucht, sondern sie hat noch überdies durch die komische Operette, so wie sie jetzt bearbeitet wird, viel von ihrer Würde verloren. So lange die Arietten der komischen Oper in einer eignen Einkleidungsart erschienen, die von der Einkleidungsart der gewöhnlichen Arien in der ernsthaften Oper verschieden war, so lange that wenigstens die komische Operette dem ersthaften Drama keinen merklichen Schaden. Seitdem man aber angefangen hat, die Arietten der Spaßmacher in die Form der ausgeführten Arie einzukleiden, seitdem verliert die ernsthafte Arie nothwendig je länger je mehr von ihrer Würde; denn sobald sich einmal das Lächerliche der Form des Ernsthaften bemeistert, so bekömmt alsdenn das Ernsthafte selbst dadurch gewisse lächerliche Züge. Man kleide den Mann, der würdige Gegenstände behandelt in die Tracht, worinne sich mehrmals der Narr auszeichnete, sie wird zuverläßig Strahlen des Lächerlichen auf seine edelsten Handlungen werfen.

Ueberhaupt verwirft schon die gesunde Vernunft die Einkleidung der komischen Ariette in die Form der ernsthaften Arie; denn welcher Spaß-

darzu Gelegenheit in des Grafen Algarotti Saggio sopra l'Opera, und in Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste, im Artikel Oper.

Spasmacher trägt wohl seine witzigen Einfälle mit vielen Erklärungen und Wiederholungen vor? Die Aeusserungen des Witzes sind kurz und treffend, und daher ist es ganz wider die Natur der komischen Ariette, wenn sie eine weitläuftige musikaliche Ausführung, und dadurch eine öftere Wiederholung eines witzigen Einfalls erhält, zumal wenn, wie es in unsern Modeoperetten oft der Fall ist, der Witz so fad ist, daß sich ehedessen Hanswurst desselben geschämt haben würde.

Auf gleiche Art werden in den anjetzt gangbaren komischen Operetten auch andere Gegenstände der Kunst herabgewürdigt; ja selbst der würdigste Gegenstand der Kunst, die Fuge, ist davon nicht ausgenommen. Männer, die mit ihrem vorzüglichen Genie nicht allein ächten Geschmack, sondern auch zugleich Bildung des Geistes verbanden, wendeten die Fuge bey keiner andern Gelegenheit an, als da, wo es die Würde des Gegenstandes, den sie bearbeiteten, erlaubte. So bediente sich z. B. Graun nur bey einem Sujet, wie Cato in Uttica, einer Fuge zum Einleitungssatze. Würden solche Männer sich wohl je haben bereden lassen, zu glauben, daß man noch in dem gegenwärtigen Jahrhunderte dieses höchste Meisterstück der Kunst vor einer Oper würde paradiren sehen, die halb komisch und halb ernsthaft seyn soll, und in welcher, um vermuthlich im ernsthaften Theile derselben das Wunderbare recht handgreiflich zu machen, Narren

und Weise mit dem ganzen Thierreiche und allen Elementen gepaart, ein Chaos bilden, und in einer, die Dichtkunst unserer Zeit entehrenden Einkleidung *) sowohl dem guten Geschmacke, als selbst der gesunden Vernunft den Krieg ankündigen!

Daß man solche verunglückte Werke der Dichtkunst, wie die mehresten unserer anjetzt gangbaren Opern sind, in denjenigen Gegenden schön findet, wo sie zur Welt gebracht worden sind, darüber darf man sich aus bekannten Ursachen eben nicht wundern; daß sie aber auch in solchen Provinzen Deutschlands gleichsam mit einer außerordentlichen Gierigkeit verschlungen werden, in welchen ein feinerer Geschmack herrscht, und in welchen die Werke der besten vaterländischen Dichter so allgemein, und so fleißig gelesen werden, dieses wäre beynahe unbegreiflich, wenn die Mode es nicht begreiflich machte.

Man wird mir vermuthlich hier einwenden, die Schönheit der Musik vieler dieser Opern überwiege bey weitem die Mängel der Poesie, und blos diese sey die Ursache, warum sie so allgemein beliebt sind.

Ohn-

*) Es haben sich zwar einige Dichter die Mühe gegeben, den poetischen Ausdruck solcher Modeoperetten zu verbessern. Allein einem Kunstwerke welches in der Geburt verunglückt ist, ist dadurch immer nur wenig geholfen.

Ohngeachtet ich ganz und gar nicht leugne, daß verschiedene der jetzigen Modeoperetten unverkennbare musikalische Schönheiten enthalten, kann ich mich dennoch nicht überreden, daß diese musikalischen Schönheiten die einzige Ursache des so allgemeinen Beyfalls, und der so starken Zuströmung von Menschen bey den Vorstellungen derselben sind, so lange ich dagegen den Concertsaal bey der Aufführung ebenfalls schöner Tonstücke oft ziemlich leer von Zuhörern finde.

Man verlangt, und zwar mit Recht, bey der Vorstellung der Operette weit mehr, als den Genuß einer einzigen der schönen Künste, man setzt dabey durchaus die vereinte Wirkung mehrerer derselben voraus. Weil es nun der Natur der Sache gemäß ist, daß bey jedem Singstücke nicht allein Sujet, Plan und Ausführung desselben, sondern auch der Gang der Empfindungen, welche die vereinten Künste ausdrücken sollen, ja sogar der Grad der Stärke, in welchem sich jede dieser Empfindungen dem Plane des Ganzen gemäß äußern soll, das Werk der Poesie ist; so ist nicht zu begreifen, wie unsere jetzigen Modeoperetten so allgemein für schön ausgeschrieen werden können, in welchen gewöhnlich entweder das Sujet selbst unter der Würde der Kunst, oder doch wenigstens die Einkleidung desselben der schönen Künste unwürdig, und der poetische Ausdruck und Versbau oft unter aller Kritik ist.

Was soll nun zu einer solchen verunglückten Poesie eine schöne Musik? Vielleicht um den Kontrast den sie alsdenn mit der Poesie macht, desto fühlbarer darzustellen? Denn je schöner die Musik in Vereinigung mit schlechter Poesie ist, je stärker wird ja eben der Kontrast zwischen diesen beyden Künsten, die sich doch in einem solchen Kunstwerke auf das innigste vereinigen sollten, und um so mehr sieht alsdenn das ganze Kunstwerk einer Mißgeburt gleich. „Der Dichter allerdings ist „es, (wie irgendwo gesagt wird) der in der Oper „den Ton angiebt, und wenn sein Singspiel nicht „Poesie genug ist, um sich auch ohne Tonkunst „als ein vollendetes Werk behaupten zu können, „so ist es der Vereinigung mit dieser Schönen „nicht werth *).

Sey es doch, daß das Genie des Tonsetzers, der solche verunglückte Produkte der Dichtkunst bearbeitet, noch so verehrungswürdig ist, sey es doch, daß er uns durch die Schönheiten seiner Kunst einige Augenblicke hinreißt, die Mängel der damit verbundenen Poesie zu vergessen: so wird er dennoch nie im Stande seyn, die Illusion so weit zu treiben, daß der Kontrast zwischen beyden Künsten dem feinen Geschmacke nicht bey jedem Fortschritte des Kunstwerks immer von neuem anstößig werden sollte

Erkennt

*) Selinde, ein Singspiel von Weisman, in der beygefügten Skizze über den Character des Singspiels.

Erkennt es die Kritik für fehlerhaft, wenn der Tonsetzer das Ideal seines Dichters nicht erreicht, wenn er hinter demselben zu weit zurückbleibt; warum sollte sie es nicht für einen noch größern Fehler anerkennen, wenn er den Dichter gar überspringt, wenn er mehr thut, als der Inhalt der Poesie fordert, wenn er den Gang der Empfindungen, die Grade der Stärke derselben, und dadurch zugleich jeden Punkt im Plane des Ganzen verrückt?

Daher verräth der Tonsetzer, dessen Genie auch noch so glänzend ist, doch allemal Mangel an gehöriger Ausbildung, wenn er bey der Bearbeitung eines Gedichts kleine, oder wohl gar solche Gegenstände, die aller Würde entblößt sind, mit der möglichsten Größe seiner Kunst behandelt, wenn er bey dem Ausdrucke der Empfindungen die Schranken so auffallend überschreitet, die ihm bey einem solchen Kunstwerke durch den Inhalt der zum Grunde liegenden Poesie gesetzt sind, oder mit andern Worten, wenn er an einen nichts enthaltenden oder läppischen Text die höchsten Schönheiten seiner Kunst verschwendet. Welcher denkende Mann läßt wohl ein von Lumpen zusammengesetztes Kleid mit goldnen Tressen, oder Wäsche von Zeltleinwand mit Brüsseler Spitzen besetzen?

Dem ersten Anscheine nach ist es beklagenswerth, daß solchen Männern von Genie keine bessern Produkte der Dichtkunst zur Bearbeitung unter

unter die Hände kommen; allein — wenigstens scheint es, als wäre es eben ihre Sache nicht, sich darum zu bewerben; denn sobald solche Tonsetzer sich weigerten dergleichen poetischen Unsinn zu bearbeiten, so würde man alsdenn genöthigt seyn, wahre dichterische Genies zur Bearbeitung solcher dramatischen Produkte aufzumuntern. — —

Kurz der feinere Theil des Publikums macht seinem Geschmacke dadurch eben kein sonderliches Kompliment, indem es den jetzigen Modeoperetten einen so ausschweifenden Beyfall schenkt, und man muß mit Sulzern gestehen *), daß es schwer hält nicht roth zu werden, wenn man so viele Leute von feinem Geschmacke bey der Vorstellung derselben unter den Zuschauern erblicket. — —

Weil diese Abhandlung Gegenständen der Kunst gewidmet ist, auf welche eine gewisse Mode Einfluß gewonnen hat, so muß ich noch mit einigen Worten von den Grimassen der Artisten bey der Ausübung der Kunst, und von der Mode-Vernachläßigung des Taktes vieler Solosänger oder Concertspieler reden.

Es hat zwar von jeher Artisten gegeben, die sich bey der Ausübung der Kunst mancherley, und zuweilen sehr auffallende Grimassen angewöhnt hatten; ich rechne diese Grimassen aber hier deswegen

*) In der allg. Theorie der schönen Künste siehe den Artikel Ekel.

wegen unter die Gegenstände der Mode, weil anjetzt viele Liebhaber, und selbst Tonkünstler glauben, daß bey demjenigen, der mit Gefühl singt oder spielt, die Empfindungen desselben auch nothwendig in gewisse äußerliche Kennzeichen oder Bewegungen des Körpers übergehen müssen. Daß dieses nicht nothwendig sey, würde sich leicht, theils durch Vernunftschlüsse theils auch durch Erfahrungen widerlegen lassen; weil aber die Kunst selbst bey diesen Grimassen der Artisten weder etwas gewinnt, noch verliert, so wäre es überflüßig, sich damit aufzuhalten. Ich will daher über den ganzen Gegenstand nur einige Bemerkungen machen.

Unter allen Artisten sind es am gewöhnlichsten die Bogeninstrumentisten, die sich dergleichen Grimassen angewöhnt haben. Einige solcher Grimassen scheinen bey der Ausübung dieser Instrumentart sogar charakteristisch worden zu seyn. So bedeutet zum Beyspiel bey vielen Violinspielern ein gewisses Hinaufziehen der Achseln, mit dem Vorbiegen des Hauptes verbunden, den Ausdruck des Angenehmen und Zärtlichen.

Weil der Tonkünstler sich nicht in dem Falle befindet, wie der Schauspieler, und weil man dem Begriffe der Tonkunst zu Folge nicht erwartet, daß er die durch Töne auszudrückenden Empfindungen durch Beyhülfe einiger Gestus unterstütze, so ist es genau genommen eben kein sonderlich empfehlendes Zeichen, wenn der Tonkünstler sich genöthigt zu seyn glaubt, seinem Vortrage durch

Gestus

Gestus zu Hülfe zu kommen. Allein man weiß, daß diese Grimassen blos Angewohnheiten sind, die aber viele Zuhörer als baaren Ausdruck der Empfindungen annehmen.

Ob es aber theils nicht lächerlich sey, theils aber auch der Achtung entspreche, die Künstler gegen einander hegen müssen, wenn der Anführer der Instrumentalmusik solche Grimassen macht, daß es scheint, als müsse er die unter seiner Anführung spielenden Künstler, gleich unbeseelten Körpern, durch ein schwer zu bewegendes Maschienenwerk in Bewegung setzen, oder als müsse er durch stetes hin und herwenden des Gesichts auf jede Stimme, den spielenden Künstlern die Noten erst vorsagen, die sie spielen sollen, — ob dieses mehr den Anführer lächerlich mache, oder ob es mehr beleidigend für die übrigen Künstler sey, will ich anjetzt nicht untersuchen. Genug, daß diese Grimassen oft ins Unanständige fallen, und nicht selten zu verstehen geben, daß es die übrigen Künstler nicht vergessen sollen, daß sie bey der Ausübung der Kunst unter seiner Anführung stehen. Denn wozu sollte wohl außerdem während des Vortrags das hin und her wenden des Gesichts, bald auf diese, bald auf jene Stimme, welches immer das Ansehen gewinnt, als sey bey diesen Stimmen ein Fehler gemacht worden; oder wozu soll z. B. mitten im Vortrage die Erinnerung an ein in der Folge vorkommendes Piano, da man im voraus nicht weiß ob es nicht ohnedies

von

von allen Ausführern des Tonstücks mit der nöthigen Schwäche des Tones vorgetragen wird?

Wer einen Pisendel, Pugnani, Franz Benda oder auch andere neuere gute Anführer die Instrumentalmusik hat dirigiren gesehen, weiß ohnedieß, daß weder lächerliche Grimassen zur Direktion gehören, noch daß solche, die beleidigend für die übrigen Künstler sind, in einer gut eingerichteten musikalischen Gesellschaft geduldet werden. Allein diese waren auch keine Anführer nach der neuesten Mode!

Soviel bleibt wohl ausgemacht, daß diese Grimassen der Anführer nicht immer bloße Angewohnheiten, sondern auch zuweilen Zeichen der Eitelkeit, oft aber auch Zeichen sind, daß sie in der Kunst ein Orchester zu dirigiren noch Neulinge sind. Es gehet solchen Personen wie den schlechten Kritlern der Tonstücke, die, wenn sie eine Partitur in die Hände bekommen, nur immer gerne etwas zu tadeln suchen. Weil sie aber höhere Gegenstände der Kunst nicht beurtheilen können, so machen sie Jagd auf verbotene Octaven und Quinten, und ihr ganzes Gesicht erheitert sich, wenn sie glauben zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten im Satze entdeckt zu haben, bis man sie errinnert, daß ihre Freude vergeblich war, und daß eine dieser Quinten nur eine verminderte ist. Eben so suchen dergleichen modische Anführer oft anscheinende Fehler auf, um nur tadeln

tadeln zu können; wirkliche Fehler des Vortrags, welche verdienten gerügt und verbessert zu werden, werden von ihnen übergangen, weil sie außer ihrem Gesichtskreise sind.

Doch genug hievon. Weit nachtheiliger als diese Grimassen ist für die Kunst und ihre Ausüber die Vernachläßigung des Zeitmaaßes, welche unter vielen Solosängern und Concertspielern Mode ist.

Man hört anjetzt sehr viele Concertspieler, bey welchen der Mangel an Taktfestigkeit sehr zu bedauern ist. Ihr Ton, ihre Fertigkeit, ihr Vortrag, alles ist oft meisterhaft; nur das Ebenmaas in der Bewegung des Taktes, ein Erforderniß des Künstlers, welches man sogar bey Anfängern verlangt, fehlt ihnen, und zwar oft so merklich, daß man glauben sollte, als hätten sie nie etwas von der Nothwendigkeit dieses Gegenstandes gehört.

Dieser Mangel an Taktfestigkeit wird mit Recht für einen der größten Fehler eines Tonkünstlers gehalten. Weil die Ursachen, welche das genaueste Ebenmaas in der einmal angenommenen Bewegung des Taktes und seiner Theile erfordern, *) sogar Anfängern der Kunst bekannt sind, so

*) Daß bey dem Recitative in diesem Stücke eine Ausnahme gemacht wird, ist jedermann bekannt, daß

so habe ich nicht nöthig mich bey denselben zu verweilen.

Selbst diejenigen Tonkünstler, die bey dem Vortrage ihrer Concerte alle Augenblicke im Zeitmaaße ausschweifen, erkennen diese Ausschweifung, sobald sie eine Ripienstimme spielen, an andern für einen Fehler, denn gemeiniglich wird dieser Fehler bey solchen Tonkünstlern erst alsdenn am merklichsten, wenn sie eine obligate Stimme spielen, worauf sie sich einstudirt haben; weniger merklich hingegen ist er, wenn sie eine Ripienstimme vortragen. Man siehet hieraus, daß der Fehler bey solchen Tonkünstlern daher entstehet, weil sie bey der Privatübung ihrer Concerte, oder bey dem Einstudiren derselben nicht aufmerksam genug auf das Zeitmaaß sind, und es im Allegro der Herausbringung der Schwierigkeiten, im Adagio aber dem Ausdrucke und den Manieren zu sehr aufopfern. Spielen nun solche Tonkünstler, besonders wenn sie als Concertspieler ihre Laufbahn beginnen, oft in einem solchen Orchester, in

daß aber bey dem mit melodischen Zwischensätzen der Instrumente durchwebten Recitative, oder bey dem so genannten Accompagnement, und zwar da, wo die Instrumente bey den Absätzen der Singstimme eintreten, oft bey der Ausführung Fehler gemacht werden, die der Natur des Tactes eben so zuwider sind, als der Natur eines solchen Absatzes, will ich bey einer andern Gelegenheit zeigen.

in welchem, wenn auch der Concertspieler bis zum Unsinn im Takte ausschweift, das Nachgeben Mode, und gleichsam jeden Künstler zur Pflicht gemacht worden ist, so werden sie auf ihren Mangel an Taktfestigkeit, und auf ihre fehlerhafte Privatübung durch dieses Nachgeben nicht aufmerksam gemacht, und in kurzer Zeit wird der Fehler nicht allein zur andern Natur, sondern auch nach und nach immer größer, und am Ende werden solche Spieler, die nicht mehr fühlen, wie sehr sie wieder das Zeitmaas sündigen, so trotzig, daß sie es als eine Schuldigkeit ansehen, daß ihnen das Accompagnement nachgebe, sie mögen im Takte fehlen und ausschweifen wie sie wollen.

Ohngeachtet dieser Fehler ehedem bey weitem nicht so allgemein war, wie anjetzt, so rügt ihn doch schon Tosi in seiner Anleitung zur Singkunst, und sagt; „Euer Trotz macht mit „euch alle diejenigen Instrumentisten, als Mitgenossen eures Verbrechens zugleich strafbar, „welche euch nachgeben, und auf euch warten, „zum Nachtheil ihrer eigenen Würde. Denn das „Gehorchen ist nur die Handlung eines Unterthans, „schickt sich aber für denjenigen nicht, welcher „euer Mitgeselle, eures Gleichen ist, und in diesem Stücke keinen andern Gebieter als das Zeitmaas über sich erkennen kann."

Hätte man solchen Concertspielern, bey denen dieser Fehler oft ein Erbtheil ihrer Lehrer ist, gleich anfangs,

anfangs, als sie sich öffentlich hören ließen, oder doch wenigstens in den so genannten Concertproben weniger nachgegeben, sondern sie durchs Accompagnement mehr im Geleise zu erhalten gesucht, so hätten sie nothwendig dadurch aufmerksam darauf werden müssen, und würden dadurch, noch ehe er zur andern Natur worden wäre, veranlaßt worden seyn, bey dem Einstudiren ihrer Concerte, und bey ihrer Privatübung überhaupt mehr auf die Richtigkeit der Taktbewegung Rücksicht zu nehmen.

Es ist hier der Ort nicht, tiefer in diesen Gegenstand einzugehen, und zu untersuchen, ob es überhaupt wohl gethan sey, und welche Folgen am Ende daraus nothwendig entstehen müssen, wenn man, außer dem äußersten Nothfalle, in einem Orchester das beständige Nachgeben im Takte einreißen und zur Gewohnheit werden läßt. Weil ich mir Gelegenheit machen will, diesen Gegenstand besonders abzuhandeln, so wollen wir anjetzt dieses Nachgeben als Höflichkeit, und als Nachsicht gegen die fehlerhafte Angewohnheit eines solchen Tonkünstlers betrachten. Was soll man aber dazu sagen, wenn solche taktlose Spieler dieses Nachgeben nicht als Höflichkeit und Nachsicht, sondern als Schuldigkeit betrachten, und sogar durch beleidigendes Tratschen der Sache das Ansehn geben, als hätten nicht sie, sondern alle ihnen accompagnirende Künstler gefehlt, von denen doch oft der geringste derselben im Stande ist,

einen solchen Concertspieler in der Taktfestigkeit Unterricht zu geben? Sollte man es wohl den accompagnirenden Tonkünstlern verdenken, wenn sie in diesem Falle ihre Instrumente bey Seite legten, und einen solchen brutalen Spieler ganz allein fortspielen ließen?

Die Erlernung der Taktfestigkeit gehört gleichsam in die niedrigste Klasse der Schule der Kunst, denn schon von dem Scholar, der kaum angefangen hat, etwas prima vista spielen zu lernen, fordert man die Beybehaltung des Ebenmaaßes in der einmal angenommenen Bewegung des Taktes; daher kann eine Gesellschaft Tonkünstler, als Künstler wohl mit nichts mehr beleidigt werden, als mit solchen unhöflichen Takttreten, welches in Worte übersetzt, nichts anders heißen kann, als, ihr alle seyd noch Stümper.

Es ist bekannt, daß in vielen Orchestern diese Künstler entehrende Ungezogenheit, gar nicht geduldet wird, und es ist zu verwundern, wie sich an verschiedenen Oertern, wo übrigens die Tonkünstler mit einander auf eine sehr anständige Art umzugehen gewohnt sind, eine solche Grobheit hat einschleichen, und zur Gewohnheit werden können, da selbst vernünftige Schullehrer auf dem Lande es für unanständig halten, die von der Feldarbeit schwerfälligen Finger ihrer Adjuvanten durch so beleidigendes Tratschen im Zeitmaaße zu erhalten. Warum sollten daher Künstler, die sich bewußt

bewußt sind, im Zeitmaaße völlig richtig zu accompagniren, und die es auch jederzeit beweisen, sobald sie einen Concertspieler oder Sänger begleiten, welcher selbst taktfest ist, warum sollten diese eine solche Beleidigung gleichgültig zu ertragen, verbunden seyn?

Vermuthlich hat da, wo dieses Tratschen Mode ist, die Gewohnheit das Beleidigende verwischt, welches in dieser Handlung liegt, sonst würden viele Künstler, die eben nicht gewohnt sind, ihre Würde als Künstler ganz aufzuopfern, nicht so gleichgültig dabey bleiben. Hieraus folgt aber gar nicht, daß andere, bey denen die Gewohnheit das Beleidigende dieses Betragens noch nicht abgestümpft hat, es zu ertragen berechtigt sind, zumal da die Sache genau betrachtet, nichts dadurch gewonnen wird; denn derjenige Tonkünstler, der nicht musikalisches Ohr genug hat, ohne dieses Takttreten nachgeben zu können, dem wird schwerlich der Taktschlag alle die Momente finden lassen, in welchen er einem solchen Spieler nachgeben muß.

Trifft es sich nun, daß ein Concertspieler dieser Art ein Orchester anzuführen bekömmt, so ist es gemeiniglich auch bey den übrigen Tonstücken um die gleichförmige Fortsetzung der einmal angenommenen Bewegung des Taktes geschehen, denn sehr oft kennen dergleichen Concertspieler nicht nur den großen Unterschied nicht, der zwischen dem

Solo- und Ripienspielen gemacht werden muß, und Finger und Bogen sind bey ihnen alle Augenblicke bereit, bald dieser bald jener Note einen Concertschnörkel anzuhängen; sondern ihre einmal gewohnte Ausschweifung im Takte verläßt sie auch bey der Ripienstimme nicht ganz, und gewöhnlich fehlt es einem solchen Anführer auch alsdenn, wenn das ganze Orchester auf das pünktlichste zusammenspielt, nicht an Gelegenheit zu tratschen, weil er seinen eigenen Mangel an Taktfestigkeit *) nicht kennt, nicht fühlt, daß er im Allegro sich bey gewissen Passagien, bey langen Noten, oder bey kleinen Pausen übereilt; oder daß er im Adagio sich bey seinem allzusehr überzuckerten Ausdrucke zu lange verweilt. Weil es nun unmöglich ist, daß alle Ausführer der übrigen Stimmen in dem nämlichen Augenblicke, in welchem er einen solchen Fehler macht, dergestalt nachgeben können, daß

*) Ich habe schon oben bemerkt, daß es solchen Tonkünstlern ganz und gar nicht an richtigem Gefühle der Tactbewegung mangelt, sondern daß der Fehler bey ihnen durch eine unachtsame Privatübung entstanden, durch zu vieles Nachgeben bey dem Vortrage ihrer Concerte begünstigt, und nach und nach dergestalt zur Gewohnheit und zur andern Natur worden ist, daß dadurch bey solchen Stellen, wo sie den Tact vernachläßigen, ihr außerdem richtiges Tactgefühl gleichsam übertäubt wird. Daher kömmt es auch, daß sie bey andern den kleinsten Fehler dieser Art ganz richtig bemerken, denselben aber, sobald sie ihn selbst machen, nicht fühlen.

daß nicht ein gewisses Schwanken in der richtigen Fortbewegung der Theile oder Glieder des Taktes merklich würde, so glaubt ein solcher Anführer, sich unbewust, daß er selbst den Fehler veranlaßt hat, vermöge seiner Stelle berechtig zu seyn, durch seinen mächtigen Fußtritt das Orchester, welches seiner Vorstellung nach im Takte schwankte, in Ordnung erhalten zu müssen.

Die Eigenliebe eines solchen Vorspielers muß entweder so stark seyn, daß sie ihn nicht überlegen und einsehen läßt, daß es ohne eine dergleichen Veranlassung beynahe unmöglich sey, daß zwanzig, dreyßig oder noch mehr in einem Orchester spielende Tonkünstler zugleich in diesem oder jenem Takte, oder alle auf einmal in dem nämlichen Augenblicke forteilen oder anhalten können; oder er trotzt auf seine Stelle, und glaubt als Vorspieler das Recht zu haben, seine Fehler auf die übrigen Tonkünstler durch Takttreten schieben, und sie als Ignoranten behandeln zu können. Geschieht dieses nun an einem Orte, wo man von der Ohnfehlbarkeit eines solchen Vorspielers überzeugt zu seyn glaubt, so müssen sich die Mitglieder des Orchesters zu Marionetten umbilden lassen, die blos durch den Fußtritt des Vorspielers oder Anführers bewegt werden.

Die Folgen, die aus einem solchen Direktorium nothwendig entstehen müssen, sind leicht einzusehen; weil ich aber, wie schon gesagt, dem Zeitmaaße eine besondere Abhandlung widmen will,

 so

so will ich mich anjeßt nicht darauf einlassen, die Folgen einer solchen Verfahrungsart zu entwickeln. Ich komme jedoch anjeßt auf den Einfall, solchen Takttretern in der gedachten Abhandlung eine besondere Gefälligkeit zu erweisen. Weil es nothwendig eine beschwerliche Sache seyn muß, so oft, und so stark mit dem Fuße zu stampfen, und dabey Gefahr zu laufen, sich den Knorren zu vertreten, so bin ich willens, ein Paar Taktschuhe zur Probe machen zu lassen, durch welche das Tratschen erleichtert, und dem Vertreten des Knorrens vorgebeugt wird. Diese Schuhe sollen einigen der besten Takttreter zur Probe und Beurtheilung übergeben werden; fällt die Probe damit gut aus, so will ich der gedachten Abhandlung einen solchen Taktschuh in einem saubern Kupferstiche beyfügen, aus welchem man die Form und Beschaffenheit desselben ersehen kann. Nur muß alsdenn ein jeder, der sich desselben künftig bedienen will, die auf dem Absatze befindliche eiserne Platte nach Beschaffenheit seines mehr oder minder muskulösen Körpers stärker oder schwächer machen lassen,

Damit der ganze Saal
Von seinem Fußtritt bebt!

Sollten diese Taktschuhe, woran ich nicht zweifle, hier und da Mode werden, so muß ich, ehe mich vielleicht ein Kenner des Alterthums dessen überführt, im voraus gestehen, daß ich mir die Ehre der Erfindung nicht ganz ursprünglich an-

masen darf, sondern daß der Einfall theils von denjenigen Schuhen, deren sich die Schauspieler der Alten bedienten, theils aber auch von den Korpphäen der Griechen erborgt ist. Allein dieses schadet der Neuheit der Mode meines Taktschuhes im geringsten nicht, denn jezt sind ohnedies diejenigen Moden die schönsten, die aus dem Alterthume wieder aufgewärmt sind.

Jedoch ich bin überdrüßig, mehr von musikalischen Modethorheiten zu schreiben; und meine Leser — o! die waren es vermuthlich schon längst, mehr davon zu lesen!

III. Kurzer Abriß der Geschichte der Tonkunst bey den Völkern der Vorzeit.

Erstes Kapitel.

Von dem Ursprunge der Tonkunst.

§. 1.

Beynahe schon vier Jahrtausende hindurch ist die Tonkunst unter allen uns bekannten kultivirten Völkern der Erde ausgeübt worden; es ist daher für den Tonkünstler wohl der Mühe werth, sich darum zu bekümmern, was sich in dieser langen Reihe von Jahren mit derselben zugetragen hat, welche Völker sich in derselben besonders hervorgethan, und welcher Instrumente sie sich bedienet haben, von welcher Beschaffenheit diese Kunst bey ihnen gewesen, und bey welchen Gelegenheiten sie von denselben ausgeübt worden ist; von diesen und allen dergleichen Merkwürdigkeiten finden wir Unterricht in der Geschichte der Musik, von der ich hier, um den Artisten zu einer mehr ausgebreiteten Lektüre über dieselbe aufzumuntern, nur einen kurzen Abriß zu machen, versuchen will.

§. 2.

So wie der Baum, dessen Gipfel die Wolken zu berühren scheint, aus einem kleinen Saamenkorne aufkeimte, und erst eine ganz unmerkliche Pflanze werden mußte, bevor er bey mehrerm Wachsthume seine

seine Zweige ausbreiten konnte, oder so wie der Strom an seiner Quelle ganz unbeträchtlich ist, und nur erst nach und nach durch den Zufluß mehrerer, an sich ebenfalls unbeträchtlicher Flüsse seine Größe erhält, eben so ist es auch mit allen unsern Kenntnissen, und mit Künsten und Wissenschaften beschaffen; sie sind bey ihrem Ursprunge ganz unbeträchtlich; und gleichen dem Strome an seiner Quelle, oder dem Pflänzchen des künftigen Baumes. Daß auch die Tonkunst von diesem natürlichen Laufe der Dinge nicht ausgeschlossen sey, zeigt uns ebenfalls die Geschichte derselben.

§. 3.

Ehedem suchte man die erste Veranlassung zur Musik außerhalb der Natur des Menschen; bald glaubte man sie in einem besondern Zufalle, bald in dem Gesange der Vögel, bald in etwas anderm gefunden zu haben, und es kamen darüber oft sehr ungereimte Meinungen zum Vorscheine. Endlich hat man aber eingesehen, daß es unnöthig sey, den Ursprung der Tonkunst, oder der Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, außer uns selbst zu suchen, weil die Natur den Keim derselben in jeden Menschen gelegt hat; denn das erste Lallen eines Kindes ist nichts anders, als Ausdruck seiner Empfindung. So wie nun die Menschen das Vermögen, vermittelst der Sprachwerkzeuge verschiedene Laute hervor zu bringen, dazu anwendeten, sich eine Sprache zum Behufe ihrer Bedürfnisse zu bilden, eben so gab ihnen in der Folge, nachdem sie die ersten Fortschritte zu ihrer Kultur gemacht hatten, dieses Vermögen auch Gelegenheit, es zu ihrem Vergnügen, das ist, zur Bildung des Gesanges anzuwenden.

§. 4.

In dem ursprünglichen Zustande der Natur konnten die Menschen noch nicht auf den Einfall kommen, dieses Vermögen zu ihrem Vergnügen anzuwenden, weil sie ihre ohnedies noch sehr unvollkommen entwik-

kelte

kelte Aufmerksamkeit ganz auf die Bedürfnisse ihrer Erhaltung richten mußten; sie wendeten es daher zuerst an, sich eine Sprache zu bilden, wodurch sie ihre Bedürfnisse bezeichnen, und solche einander verständlich machen konnten. An Vergnügungen des Geistes war nicht eher zu denken, bis für die nothwendigsten Bedürfnisse des Lebens hinlänglich gesorgt war; denn nur dann erst, wenn dieses geschehen ist, kann sich der Hang des Geistes zum Vergnügen entwickeln. Es gehörten daher schon verschiedene Erfahrungen, Kenntnisse und Erfindungen, und also überhaupt schon einige Fortschritte in der Kultur der Menschheit dazu, ehe sich der Trieb, etwas blos zum Vergnügen zu unternehmen, in den Menschen äußern konnte.

§. 5.

Nothwendig mußten die Menschen ihre anfangs ganz arme Sprache in eben dem Verhältnisse zu bereichern suchen, in welchem sich ihre Kenntnisse, Vorstellungen und Begriffe erweiterten; folglich mußten sie vermittelst der Sprache schon im Stande seyn, nicht allein körperliche Gegenstände, sondern auch ihre Vorstellungen und Begriffe zu bezeichnen, sobald sie diejenige Stufe der Kultur erreicht hatten, auf welcher sich bey ihnen der Trieb des Geistes, sich mit etwas zu vergnügen, völlig entwickeln konnte.

Auf dieser Stufe der Kultur mußten sie nothwendig schon die Bemerkung gemacht haben, daß Ausdruck und Ton der Stimme ganz anders beschaffen waren, und weit mehr Nachdruck hatten, wenn sie einander etwas ihnen angenehmes oder unangenehmes sagten, als wenn ihre Unterredung eine ihnen gleichgültige Sache betraf. Weil sie nun noch überdies ihrer Sprache schon das Vergnügen des gesellschaftlichen Umganges zu verdanken hatten, so konnten sie um so eher auf den Einfall kommen, vermittelst derselben ihr Vergnügen zu vermehren. Hierzu bedurfte es nur des einzigen Schrittes, daß sie den Ausdrücken

ihrer

ihrer angenehmen oder unangenehmen Empfindungen, theils durch eine ausgesuchtere Wahl und Stellung der Worte, theils aber auch durch genauer bestimmte Töne bey dem Vortrage dieser Worte, einen stärkern Nachdruck zu geben suchten, als es bey der gewöhnlichen Sprache geschah. So unmerklich anfangs dieser vermehrte Nachdruck bey der Darstellung einer Empfindung auch seyn mochte, so war er doch der erste Strahl der Ton- und Dichtkunst.

§. 6.

Je unbeträchtlicher nun der erste Anfang dieser beyden Künste war, je mehr bedurfte der Ausdruck derselben, besonders bey Menschen, deren Werkzeuge der Empfindungen noch nicht ausgeschliffen waren, einer versinnlichten Unterstützung. Wir finden bey Völkern, die mit uns gleichzeitig sind, und die noch auf dieser niedern Stufe der Kultur stehen, daß sie sich bey ihren Gesängen zu dieser versinnlichten Unterstützung eines regelmäßig wiederholten Zusammenschlages ihrer Hände, Waffen, oder Ruder bedienen; wir haben daher Ursache genug, zu vermuthen, daß auch die alten Völker sich eines ähnlichen Mittels dazu bedient haben, und hierdurch entstand der Rythmus, den beyde Künste mit einander gemein haben, und der ein Zeichen ihres gemeinschaftlichen Ursprunges ist.

§. 7.

Diesen zum lebhaftern Ausdrucke ihres noch rohen Gesanges nöthigen Rythmus entweder noch fühlbarer zu machen, oder vielleicht auch zu verhindern, daß sich nicht viele Personen bey gemeinschaftlichen Gesängen mit der Darstellung desselben abzugeben nöthig hatten, bewog sie vermuthlich, statt ihrer Hände oder Waffen, sich dazu eines stärker tönenden Körpers zu bedienen. Ohne Zweifel hatten sie schon die Erfahrung gemacht, daß das Schlagen auf einen holen Kör-

per einen stärkern Klang verursacht, als der Schlag auf einen anders geformten, und auf diese Art kamen sie vermuthlich auf die Erfindung der Trommelinstrumente, deren sich nicht allein alle alten Völker bedienten, sondern die man noch anjetzt bey allen Völkern zur rythmischen Unterstützung des Gesanges antrifft, bey denen die Musik noch in ihrer Kindheit ist.

§. 8.

Bis zu dieser Stufe mußte wohl die angehende Tonkunst schon gestiegen seyn, ehe es jemanden einfallen konnte, die verschiedenen Töne, die man vermittelst der Sprachwerkzeuge hervorbringen konnte, auch vermittelst eines Instrumentes zu versuchen; denn nur jetzt erst konnten die Menschen auf das Tönen des Rohrs, in welches der Wind blies, oder auf den Klang, den die ausgespannten Sehnen an der Schale einer von der Sonne ausgetrockneten Schildkröte, bey dem Berühren derselben von sich gaben, aufmerksam gemacht, und dadurch zur Erfindung der Blas- und Saiteninstrumente veranlaßt werden.

Jedoch ich will meinen Lesern hierdurch nicht vorgreifen, sich die Entwickelung des Keimes zur Tonkunst, welchen die Natur in den Menschen gelegt hat, selbst auf die ihnen wahrscheinlichste Art zu erklären. Alles was darüber gedacht und gesagt werden kann, bleibt bloße Muthmaßung, denn die Zuverläßigkeit der Geschichte reicht nicht bis zu demjenigen grauen Alterthume hinauf, in welchem die Menschen zuerst angefangen haben, die Tonkunst auszuüben. So viel ist indessen gewiß, daß die vorhin dargestellte Art der Entwickelung dieses Keimes sehr übereinstimmend mit der Art ist, wie er sich noch anjetzt bey den unkultivirten Völkern der Erde, die mit uns gleichzeitig sind, zu entwickeln pflegt, und deren Sitten und Gewohnheiten wir durch gelehrte Reisende haben kennen gelernt.

§. 9.

§. 9.

Hieraus siehet man, daß kein besonderes Volk des Alterthums, noch weniger aber eine besondere Person dieses oder jenen alten Volkes im eigentlichen Verstande die Tonkunst erfunden haben kann, sondern, daß, wenn hin und wieder von der frühern Erfindung der Musik durch dieses oder jenes Volk die Rede ist, man darunter weiter nichts zu verstehen habe, als daß dieses Volk den in allen seinen Gliedern enthaltenen Keim zur Tonkunst früher als ein anderes entwickelt, und in der Kunst die ersten Fortschritte gemacht habe. Wenn hingegen in den aus dem Alterthume auf uns gekommenen Schriften von der Erfindung der Musik durch diese oder jene einzelne Person geredet wird, so betrifft diese Erfindung weiter nichts, als ein Instrument, womit man den schon vorhandenen Gesang, es sey nun blos rythmisch, wie mit den Trommel- oder Klapperinstrumenten, oder es sey melodisch, wie es in der Folge mit der Lyre oder Flöte geschah, zu unterstützen pflegte.

§. 10.

Wir untersuchen daher in der Geschichte der Tonkunst nichts weniger, als welches Volk des Alterthums die Musik erfunden habe, sondern wir gehen in derselben vielmehr darauf aus, die Beschaffenheit der Kunst, die Instrumente deren man sich dabey bediente, und die Gelegenheiten, bey welchen sie ausgeübt wurde, bey solchen Völkern kennen zu lernen, die sich theils durch die Ausübung, theils auch durch Vervollkommung der Kunst vor andern besonders ausgezeichnet haben. Vor allen andern Völkern des Alterthums thaten dieses die Egyptier, Hebräer, Griechen und Römer.

Zwey-

Zweytes Kapitel.

Vorläufige Betrachtung über die Musik der alten Völker überhaupt.

§. 11.

Der Anfänger in der Geschichte der Tonkunst, von Jugend auf an unser vollkommnes Tonsystem gewöhnt, welches erst in den spätern Jahrhunderten gebildet worden ist, nachdem sich die Völker der Vorzeit Jahrtausende hindurch mit einem weit unvollkommnern Zusammenhange der Töne behelfen mußten, findet die Tonverhältnisse unserer modernen Musik der menschlichen Natur und den Werkzeugen der Stimme dergestalt angemessen, daß er sich oft erst mit vieler Mühe überreden lassen muß, zu glauben, daß die Töne der Musik nicht von je her, und von allen Völkern in eben demselben Verhältnisse ausgeübt worden sind. Allein nicht nur viele aus dem Alterthume noch vorhandene Zeugnisse über die Beschaffenheit der Tonkunst älterer Völker, sondern auch hinlängliche Nachrichten über die Beschaffenheit der Musik solcher Völker, die mit uns gleichzeitig sind, überzeugen uns, daß sich alle diejenigen Völker, die sich noch nicht auf die höhern Stufen der Kultur hinauf geschwungen haben, viele Jahrhunderte hindurch nicht allein mit einer weit geringern Anzahl unter einander verbindungsfähiger Töne, sondern auch mit einem sehr unvollkommenen Verhältnisse derselben begnügen müssen.

§. 12.

§. 12.

Diejenigen meiner Leser, welche die zur Bestätigung dieser Wahrheit nöthigen Zeugnisse aus dem Alterthume nicht kennen, oder die wegen des Fabelhaften, womit sie zuweilen vermischt sind, dagegen ein Mißtrauen hegen, dürfen, um sich davon zu überzeugen, nur die Nachrichten solcher Gelehrten lesen, die verschiedene noch unkultivirte Völker besucht, und den Zustand ihrer Musik beschrieben haben.

Die Musik der Einwohner auf einigen Inseln des Südmeeres, Völker, deren Sitten und Gewohnheiten wir erst neuerlich durch die Entdeckungsreisen der Engländer haben kennen gelernt, und wobey wir sogar die Nachrichten eines deutschen Gelehrten benutzen können, soll uns hievon ein Beyspiel geben.

Georg Forster, ein deutscher Gelehrter, der nebst seinem Vater in den Jahren 1772 bis 1775 den Englischen Capitain Cook auf seiner zweyten Reise um die Welt als Naturforscher begleitete, und dessen Beschreibung dieser merkwürdigen Reise im Jahre 1778. in 2 Quartbänden, unter dem Titel: Forsters Reise um die Welt, in Berlin herauskam, giebt uns einige Nachricht von der Beschaffenheit der Musik dieser Völker. Bey Gelegenheit der Beschreibung der Sitten und Gewohnheiten der Einwohner der Insel Tahiti oder O-Tahiti *), eines Volkes, welches das kultivirteste in dieser Gegend der Erde ist, schreibt dieser gelehrte Beobachter auf der 221sten Seite des ersten Bandes: „Einer von den jungen Männern „blies mit den Nasenlöchern eine Flöte von Bambusrohr, die drey Löcher hatte, und einer sang dazu. „Die ganze Musik war sowohl von Seiten des Flötenspielers als auch des Sängers, nichts anders als „eine einförmige Abwechslung von drey bis vier ver-

„schie-

*) Eine der sogenannten Gesellschaftsinseln, und überhaupt die bekannteste Insel im Südmeere.

„schiedenen Tönen, die weder unsern ganzen, noch „halben Tönen ähnlich klangen, und dem Werthe der „Noten nach, ein Mitteiding zwischen unsern halben „und Vierteln seyn mochte **). Uebrigens war nicht „eine

**) Daß sich hier der Verfasser über die Dauer der Noten ein wenig unmusikalisch ausdrückt, benimmt dieser Nachricht nichts von ihrem Werthe. Weit wichtiger wird für den Tonkünstler die Bemerkung, daß bey dieser Musik keine Art des Tactes beobachtet worden sey. Wie dieses zugegangen sey, ist schwer zu erklären, weil andern Stellen dieses Werkes, und auch andern Nachrichten zu Folge, sich dieses Volk der Trommel zur Darstellung des Rythmus sehr allgemein bediente, und also den Werth der rythmischen Bewegung schon kannte. Wenn bey dieser Stelle kein Irrthum sich eingeschlichen hat, so war es um so mehr zu bedauern, daß der Verfasser die Sprache dieses Volkes nicht vollkommen verstand, weil er uns sonst hätte belehren können, wie sich dabey die Dauer der Töne gegen die Beschaffenheit der Sylben verhalten habe. Wir würden vielleicht in der Musik dieses Volkes ein ähnliches und noch vorhandenes Beyspiel von der Art, wie die alten Griechen ihre Melodien in Ansehung des Rythmus vorzutragen pflegten, gefunden haben; denn es ist außer Zweifel, daß sich zwischen der Musik der Griechen und zwischen der Musik uns gleichzeitiger noch nicht ganz kultivirter Völker eine auffallende Aehnlichkeit findet.

Ueberhaupt ist es sehr zu bedauern, daß diejenigen Gelehrten, welche fremde Völker besucht haben, nicht Kenner der Tonkunst genug waren, um uns von der Beschaffenheit ihrer Intervallen, Ver-

„eine Spur von Melodie darinnen zu erkennen; eben „so wenig ward auch eine Art von Tact beobachtet, „und folglich hörte man nichts als ein einschläferndes „Summen. Auf die Art konnte die Musik das Ohr „freylich nicht durch falsche Töne beleidigen, aber das „war auch das beste dabey, denn lieblich war sie eben „nicht zu hören. Es ist sonderbar, daß, da der Ge- „schmack an Musik unter allen Völkern der Erde so „allgemein verbreitet ist, dennoch die Begriffe von „Harmonie und Wohlklang bey verschiedenen Natio- „nen so verschieden seyn können."

Etwas vortheilhafter lautet die Beschreibung von der Musik der Einwohner auf den freundschaftlichen Inseln. Von diesen sagt der Verfasser auf der 323sten Seite: „Kaum hatten wir in diesem „Hause, von mehr denn hundert Menschen umringt, „Platz genommen, als zwey oder drey Frauenzim- „mer uns mit einem Gesang bewillkommten, der, so „einfach die Melodie auch war, doch ganz angenehm, „und ungleich musikalischer klang, als die Lieder der „Tahitier. Die Sängerinnen hatten ungemein „wohlklingende Stimmen und secundirten sich unter „einander; zu gleicher Zeit schlugen sie, mit dem er- „sten Finger und dem Daumen, Knippchen dazu nach „dem Tact, und hielten indeß die übrigen drey Fin-

 „ger

Verhältnisse, und von der Art, wie sie sich des Rythmus bedienen u. dergl. genau bestimmte Nachrichten mittheilen zu können. Man würde, wenn die innere Beschaffenheit der Musik mehrerer solcher Völker genau bekannt wär, nicht allein manches berichtigen können, was uns bey der Musik der alten Völker noch ein Räthsel ist, sondern man würde durch die Vergleichung derselben auch zu mancher sehr wichtigen Bemerkung über die Geschichte der Kultur der Menschheit hingeleitet werden.

„ger jeder Hand gerade in die Höhe. Als die ersten „drey aufgehört hatten, fingen drey andere eben die„selbe Melodie an, und endlich ward ein allgemeines „Chor daraus gemacht. Einer unserer mitreisenden „Herren schrieb mir eins ihrer Lieder auf, welches ich „meinen musikalischen Lesern zur Probe der hiesigen „Tonkunst mittheilen will:

(Siehe den Satz bey Figur 7. in den Notentafeln.)

„Weiter als auf diese vier Noten erstreckte sich der „Umfang ihres Gesanges nicht; sie giengen nie tiefer „als a, und nie höher als e. Dabey sangen sie sehr „langsam und schlossen zuweilen mit dem Accord e c a."

Hier haben wir also das ausdrückliche Zeugniß eines unserer gelehrten Landsleute, daß es noch jetzt Völker giebt, die sich bey ihrer Musik nicht allein mit sehr wenigen Tönen, sondern auch noch überdies mit einem sehr unvollkommenen Verhältnisse derselben begnügen.

Es würde zu weitläuftig seyn, von mehrern mit uns gleichzeitigen Völkern, die andere Gegenden der Erde bewohnen, hiervon Beyspiele anzuführen, die man theils hin und wieder in den Beschreibungen der Reisen verschiedener Gelehrten, theils aber auch nnd besonders in den Nachrichten der Mißionairs findet, die zu solchen Völkern geschickt worden sind, um unter ihneu das Christenthum auszubreiten. In Marpurgs historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik findet man in dem fünften Stücke des fünften Bandes ebenfalls eine kurze Beschreibung von der Musik der Irokesen, einer nordamerikanischen Völkerschaft nebst drey Nationalgesängen dieses Volks, von denen ich den ersten, nämlich denjenigen, dessen sie sich, wenn sie einander besuchen,

suchen, zu bedienen pflegen, in den Notentafeln bey Figur 8. einrücken will, weil man in der Folge dieser Abhandlung bey der Beschreibung der Musik der alten Völker fast bey jedem Schritte Gelegenheit finden wird, verschiedene sehr auffallende Aehnlichkeit zwischen der Musik der alten, und zwischen derjenigen, deren sich unkultivirte Völker bedienen, die mit uns gleichzeitig sind, zu entdecken.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

IV.

Miscellaneen, Recenzionen und Anzeigen neuer Musikalien und Schriften.

I.

Literarische Anzeigen.

Nachricht den musikalischen Merkur betreffend.

In Augsburg kömmt eine Monatsschrift unter dem Titel: Augsburger musikalischer Merkur auf das Jahr 1795 heraus. Den Plan dieses Journals, wovon monatlich zwey Bogen in ord. Octav erscheinen, machen die Herrn Verfasser in der dem ersten Stücke beygefügten Vorrede mit folgenden Worten bekannt: 1) „Werden Werke angekündigt, welche „allemal erst einige Zeit nach der Ankündigung im „Stiche erscheinen. 2) Werden dieselben sogleich bey „der Ankündigung kurz oder lang rezensirt. „3) Werden in Betreff des Tonsetzers so viele Nach„richten gegeben, als wir haben konnten, und dem

„Publikum zu wissen dienen mag. 4) Wird die Er„scheinung derselben im Stiche nebst dem Preiße und „der Bogenzahl ꝛc angezeigt. 5) Werden auch an„dere vor kurzer Zeit erschienene Stücke rezensirt, „wenn dem Publikum daran liegen kann, „sie näher zu kennen. 6) Werden auch auf Verbür„gung der Einsender, Todesfälle, Beförderungen ꝛc. „berühmter oder geschickter Tonkünstler und Setzer „angezeigt. 7) Werden auch andere interessante Nach„richten aus dem Musikfache eingerückt." — Das erste Stück, welches zugleich eine Vorrede enthält, beurtheilt folgende Tonstücke: 1) Eiblers Lieder; 2) Michael Haydns sechs Sonaten für Geige und Bratsche; 3) Mozarts Ouverture aus der Oper: Cosi fan tutte; 4) Jos. Haydns Adagio, Andante ꝛc. und 5) Michael Haydns zwölf Menuetten. — Eine nähere Beleuchtung dieser Monatsschrift könnte gar leicht das Ansehn der Partheylichkeit erwecken; sie sey also andern kritischen Schriften überlassen. Daher nur ein Wort über die mit dem musikalischen Merkur beynahe völlig gleichzeitige Erscheinung des Journals der Tonkunst. — Das Daseyn des musikalischen Merkurs, der, so viel ich weiß, in keiner bekannten Zeitschrift angekündigt worden ist, kam mir erst zu einer Zeit zu Gesichte, in welcher bereits der durch zufällige Umstände verzögerte Druck dieser Blätter beginnen sollte. Sey es daher immer, daß der Fall eintrete, daß der Merkur, weil er monatlich erscheint, Beförderungen, Todesfälle, oder andere kurze Nachrichten die Tonkünstler betreffend, dem Publikum eher mittheile, als das Journal der Tonkunst; sey es doch, daß die Verfasser des Merkurs, zu Folge der zweyten Nummer ihres oben angezeigten Plans, den ganz ungewöhnlichen Vortheil besitzen, die Tonstücke, die erst einige Zeit nach der Ankündigung im Stiche erscheinen, sogleich bey der Ankündigung recensiren zu können, so wird doch hof-

hoffentlich das Journal der Tonkunst, ob es gleich nächst den Recensionen über literarische Producte im Fache der Kunst, auch gelegentlich Recensionen über neu erschienene Tonstücke, wiewohl nur in der allgemein gewöhnlichen Manier, (wenn sie fertig sind) liefern wird, und bey dem Abhandlungen über Gegenstände der Kunst immer die Hauptsache, musikalische Neuigkeiten aber bloß Nebensache bleiben werden, gar wohl neben dem musikalischen Merkur bestehen können, ohne mit demselben in nachtheilige Collision zu kommen.

2.

Die allgemein bekannten Vortheile, welche Italien in Rücksicht auf den Gesang den sogenannten Conservatorien zu verdanken hat, erweckten schon längst bey vielen deutschen Tonkünstlern den Wunsch nach ähnlichen Veranstaltungen in unserm Vaterlande, zu dessen Befriedigung aber zeither noch sehr wenig Hoffnung vorhanden war. Um so mehr verdient daher die in Berlin von Hrn. Fasch veranstaltete, auf die Vervollkommung des Gesanges abzweckende musikalische Akademie allgemein bekannt und nachgeahmt zu werden. Weil man im Stande zu seyn hofft, in einem der folgenden Stücke eine ausführliche Nachricht über die innere Einrichtung dieses Instituts, und über die von Hrn. Fasch dabey gewählte Verfahrungsart mittheilen zu können; so mag einstweilen nur folgende kurze Nachricht darüber hinreichend seyn. Es versammlen sich nämlich während der Wintermonate jeden Dienstag Abends um fünf Uhr Personen beyder Geschlechter, aus allen Ständen und von verschiedenem Alter auf einem Saale der Akademie der Künste, um sich unter Hrn. Fasch's Direktion im Singen mehr zu vervollkommen. Alle vier Wochen geschieht diese Uebung im Beyseyn vieler Zuhörer,

 wel-

welche Freybillets zum Eintritte erhalten. Weil die Vervollkommung des Gesanges der eigentliche Zweck dieses Instituts ist, so hat man alle Instrumentalmusik davon entfernt, und nur ein Flügel dient zur Begleitung und Unterstützung der Sänger. Um Gefühl für höhere Schönheiten der Kunst zu verbreiten, als der anjetzt fast allgemein herrschende Mode; und Operettengeschmack gewährt, hat Hr. Fasch die Wahl der Stücke, die in seiner Akademie geübt und vorgetragen werden, bloß auf solche eingeschränkt, in welchen der Geist der Bachischen Musik, und anderer ihm ähnlicher Tonsetzer, athmet.

3.

Auszug eines Briefes, den bekannten Tonsetzer und Virtuosen auf der Viole, Hrn. Karl Stamiz, betreffend.

Bey dem Postwechsel in Jena erfuhr ich noch zu rechter Zeit, daß Hr. Stamiz in einigen Tagen daselbst ein Concert geben würde. Seit neun Jahren hatte ich diesen Virtuosen nicht gehört, ihn aber oft noch einmal zu hören gewünscht. Meiner Eilfertigkeit ohngeachtet entschloß ich mich daher, in Jena zu verweilen, und diese Gelegenheit zu benutzen. — Herr Stamiz hat, seitdem ich ihn nicht gehört habe, seinen Vortrag noch sehr merklich veredelt, und zu einem höhern Grade von Würde erhoben. Wie ungleich stärker und eingreifender würde die Wirkung der ausgebildeten Spielart dieses Tonkünstlers seyn, wenn seine Concerte, denen es, wie bekannt, gar nicht an schönem Gesange mangelt, durch eine mehr abwechselnde und kraftvollere Harmonie unterstützt würden, und überhaupt mehr attisch Salz enthielten! — Die Kriegsunruhen am Rhein hatten Hrn. Stamiz veranlaßt, seinen ehemaligen Wirkungskreiß zu verlassen.

An

An keinem von den vielen Oertern, die er seitdem durchreißte, fand er, was er in Jena zu finden vielleicht am wenigsten vermuthet hatte, nämlich die nöthige Unterstützung zu einem einige Zeit fortdauernden Aufenthalte. Die Ursache hiervon mag nun entweder seyn, daß viele Liebhaber der Tonkunst den Werth des Künstlers bloß nach der Vielheit und Schwierigkeit der Passagien abmessen, die er ihnen vorspielt, oder sie mag seyn, daß das an beständige Neuheit der Tonstücke einmal gewöhnte Publikum die ehedem so begierig gesuchten Produkte der Setzkunst dieses Virtuosen nicht mehr über den neuesten Leisten geschlagen findet, so giebt dennoch die Gerechtigkeit, die man seiner Spielart in Jena wiederfahren läßt, einen neuen Beweiß, daß an solchen Oertern, wo Wissenschaften im Schwunge sind, auch das Aechte der schönen Künste selten verkannt wird. Hr. Stamiz hält sich schon seit dem Anfange des verwichenen Winters in Jena auf, wo er im akademischen Concerte gewöhnlich die erste Violine mitspielt. Durch einige auf sein Risico veranstaltete Concerte, und durch den Unterricht, den er zeither verschiedenen daselbst Studirenden auf der Violine ertheilte, fand er die nöthige Unterstützung zu seinem dasigen Aufenthalte, der wahrscheinlich noch eine geraume Zeit fortdauern wird *).

4.

Koppenhagen. Von da wird unter 7. Merz gemeldet, daß der Capellmeister Schulz wegen seiner schwächlichen Gesundheit, seine gesuchte Entlassung mit einer ansehnlichen Pension, in den gnädigsten Ausdrücken erhalten hat.

*) Auch hat er in der letztern Fastenzeit eine Passions-Cantata, die Leidensgeschichte Jesu, Tod, Grab und Auferstehung, von seiner neuern Komposition daselbst aufgeführet, davon die Poesie vom Herrn D. Asall war. (Anmerk. des Correktors.)

5.

Recensionen.

Halle, bey Joh. Christ. Hendel ist erschienen: Versuch einer Anleitung zur heroisch=musikalischen Trompeter= und Paukerkunst, zu mehrerer Aufnahme derselben historisch, theoretisch und praktisch beschrieben und mit Exempeln erläutert von Johann Ernst Altenburg, 1795. 2 Theile, zusammen 144 Seiten in 4. (20 gr.) Es wird ohne Zweifel den Liebhabern der Trompete, und besonders den sogenannten gelernten Trompetern angenehm seyn, in diesem Werke ein Handbuch zu bekommen, welches nicht allein die Geschichte dieses Instrumentes, sondern auch gute Bemerkungen und Regeln in Rücksicht auf den praktischen Unterricht in demselben, in einer faßlichen Schreibart enthält. Der Herr Verfasser hat sein Werk in zwey Theile getheilt, von welchen der erste unter der Ueberschrift: historischer und theoretischer Unterricht, die Geschichte der Trompete, den verschiedenen Gebrauch derselben, die Verrichtungen und die Vorzüge ihrer Ausüber in alten und neuern Zeiten, so wie auch die Vorzüge der privilegirten Trompeter und Pauker insbesondere ꝛc. in sieben Kapiteln darstellt. Diese Gegenstände sind zweckmäßig geordnet und abgehandelt; weil sie aber bloß historischen Inhaltes sind, so würde Recensent in der Ueberschrift den Ausdruck theoretischer Unterricht weggelassen haben, weil er bey dem Leser die Erwartung erregt, als sey der Verfasser gesonnen, mit dem historischen Unterrichte zugleich einen Unterricht in einigen andern zur Theorie der Kunst gehörigen Gegenständen zu verbinden. Der zweyte Theil des Werkes ist dem praktischen Unterrichte gewidmet. Das achte Kapitel handelt von den Trompetenklängen, Intervallen und Verhältnissen derselben. Unerwartet

war

war es Recensenten, daß der Verfasser, der viele Belesenheit verräth, auf der 72. Seite die chromatische Fortschreitung auf eine Art erklärt, die dem durchgehends angenommenen Begriffe ganz entgegen ist; denn nachdem er schon auf der obern Hälfte der genannten Seite eine sehr unbestimmte Beschreibung davon gegeben hat, fährt er weiter unten folgender Gestalt fort: „Wollte man nun (nach der Tonfolge g c d e) weiter „hinauf gehen und das fis g ergreifen, so hieß es „schon chromatisch fortgeschritten und ausgewichen." — Daß hier in Rücksicht auf den Ton fis der Fortschritt nur dann erst chromatisch genannt wird, wenn vor dem fis das f unmittelbar vorhergeht, ist allgemein angenommen; und Uebereilungen dieser Art sollte man sich vorzüglich in einem Lehrbuche nicht zu Schulden kommen lassen. Auch die in diesem Kapitel Seite 70 vorgeschlagene compendiösere Notenleiter für die Trompete möchte wohl, wenn sie realisirt würde, mehr Verwirrung als Vortheil nach sich ziehen. — Das 9. Kapitel von dem Mundstücke, von den Setzstücken und vom Sordin, enthält für Anfänger verschiedene gute Bemerkungen das Mundstück betreffend. Im 10. Kapitel handelt der Verfasser von den Feldstücken, vom Principal- und Tafelblasen, und von der sogenannten Zunge und Haue. Es ist bekannt, daß dieses Gegenstände sind, wobey die gelernten Trompeter verschiedene Vortheile, als ein ihnen eigenthümliches Geheimniß für den übrigen Ausübern dieses Instrumentes, die sie ungelernte Trompeter nennen, geheim zu halten suchen. Der Verfasser zeichnet sich hier als einen von Vorurtheilen freyen Mann aus, und verspricht diese Geheimnisse zu entdecken, weil er überzeugt sey, daß es niemanden zum Nachtheil gereiche. Er erklärt daher von Seite 92 bis 94 wie sowohl die einfache, als auch die Doppelzunge und Haue traktirt werden müsse. Das 11. Kapitel handelt vom Clarinblasen und von dem dazu erforderlichen Vortrage; das

12.

12., von der Einrichtung und Beschaffenheit der Trompetenstücke; das 13., von den Trompetenmanieren; das 14., von den Erfordernissen und Pflichten eines Lehrherrn und Scholaren, und das 15. enthält einige Vorschläge, wie ein Lehrer seinen Scholar zweckmäßig unterrichten könne. In allen diesen Kapiteln findet man, zwar keine neuen, dennoch aber gute, und am rechten Orte stehende Bemerkungen und Regeln. Das 16 Kapitel ist der Pauke besonders gewidmet, und faßt theils eine kurze Geschichte dieses Instrumentes, theils auch eine Erläuterung der verschiedenen Schlagmanieren desselben, in sich. Als einen Anhang, hat der Verfasser auf drey Bogen Notentafeln ein zweychöriges Concert für sieben Clarinen mit Pauken, beygefügt. Aus diesem angezeigten Inhalte, den der Verfasser im Ganzen gut bearbeitet hat, siehet man, daß dieses Werk ein brauchbares, und bisher noch gänzlich mangelndes Handbuch sowohl für diejenigen, die sich mit dem Unterrichte auf der Trompete beschäftigen, als auch für angehende Trompeter, abgiebt.

6.

Dresden, bey den Brüdern Walther: Discours analytique sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe des trois premieres parties integrantes de la théorie Musicale — — Ouvrage enrichi de cinq tables formulaires, par le B. d. W. 1795. Dieses kleine, nur fünf Bogen in 4. starke Werk, nebst den fünf bereits angezeigten Formeltafeln, ist eine Kritik über die ganze Dogmatik der Tonkunst. Hier werden die Grundsätze weder von dem Ansehn der Tradition, noch aus der Fabrik der Hypothesen genommen, sondern aus der Natur der Sachen selbst, hier werden die Wahrheiten nicht begriffen werden können, als bis man sich erst des ersten Ringes der Kette, die sie alle zusammenhält, bemächtigt

tigt haben wird, und bis man erst reiflich über das zergliederte Einzelne nachgedacht haben wird. Zwar ist es der Herr Verfasser selbst, der diesen Ausspruch thut, allein ein Denker kann gar wohl über sein Geisteswerk ein solches Urtheil, auch ohne Großsprecherey, fällen. Um in dem ersten Theile, oder in der Kanonik, die Zeugung der Töne, nach allen Modificationen, zu erläutern, verwirft der Verfasser, mißtrauisch gegen das akustische Gefühl, die Hypothese der Schwingung, dieses Palladium harmonique unsers Zeitalters, wie er sie nennt, und nimmt nur die Theilung der klingenden Saite an. Das ist der Ring an der Kette, dessen man sich, wie er verlangt, bemächtigen soll. Hiervon geht seine Kritik aus, darauf kömmt sie wieder zurück; im zweyten Theile wird auf die Melodie Anwendung davon gemacht, im dritten auf die Harmonie, und so wird die cohérence imperturbable de l'unité du principe behauptet. Eine nähere Beleuchtung dieses kritischen Werkes erlauben diesmal die Umstände nicht; zu einer andern Zeit wird aber gar wohl geschehen können, was jetzt unmöglich ist.

7.
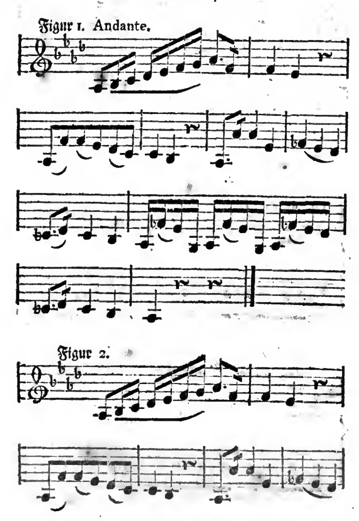
Leipzig, bey Grieshammer: Singbare und leichte Choralvorspiele für Lehrer und Organisten auf dem Lande und in den Städten von Johann Friedrich Doles, Kantor an der Thomasschule und Musikdirector an den beyden Hauptkirchen zu Leipzig, 1795. Erster Heft. (drey Bogen in Folio) Bey der allmähligen Auszehrung, die der Tonkunst zu drohen scheint, und bey dem Schwalle von Modetonstücken, womit Deutschland überschwemmt wird, ist es noch immer troströstlich, mit unter neue Kunstprodukte zu finden, die, ohne von der Epidemie der Mode angesteckt zu seyn, kräftige Nahrung für Geist und Herz enthalten; die einen überzeugenden

Be-
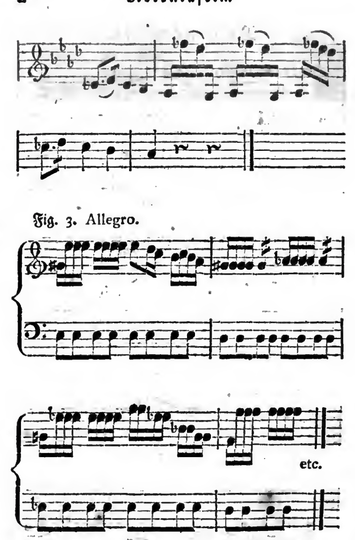
Beweiß darstellen, daß Kunstprodukte ohne alles Flittergold der Mode nichts weniger, als steif, trocken und unschmackhaft seyn müssen, und die, ob sie gleich, wie hier der Fall ist, zu Folge ihres Titels gleichsam nur im Vorgemache der Kunst aufzutreten scheinen, dennoch einen Reichthum und Wendungen der Harmonie enthalten, die man in so vielen mit den prächtigsten Aushängeschilden versehenen Tonstücken nach dem Dudeldum der Mode, vergebens sucht. — Der Herr Verfasser, dessen sanfte Muse schon so manche Hymne zur Aufmunterung zum Lobe Gottes sang, ist noch am Abend seiner Tage bemüht, dem an so vielen Oertern noch äußerst mangelhaften Choralvorspiele mehr aufzuhelfen, und den minderfähigen Organisten leichte und zweckmäßige Vorspiele zu liefern. Er hat zu diesem Endzwecke zwey und dreyßig der allgemein bekanntesten Kirchenmelodien gewählt, die als Vorspiele bearbeitet, in vier Heften erscheinen sollen. Der so eben angezeigte erste Heft enthält folgende Melodien: 1) Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut; 2) Ich hab in Gottes Herzen; 3) Ich will mit Danken kommen; 4) Wer nur den lieben Gott läßt walten; 5) O heilger Geist kehr bey uns ein; 6) Was Gott thut, das ist wohl gethan; 7) Mir nach spricht Christus unser Held, und 8) Befiehl du deine Wege. — Empfehlung bedürfen die Werke des Verfassers nicht; ihr Werth ist längst entschieden. Um so mehr ist es zu wünschen, dieses Werk in den Händen aller Organisten zu sehen, denen Mangel an Naturgaben und an hinlänglicher Kenntniß des Satzes nicht gestattet, gute und zweckmäßige Vorspiele selbst aufsetzen, oder aus dem Stegreife zu spielen. Hoffentlich würde man alsdann mehr gesichert seyn, die Einleitung zum Kirchengesange nicht so oft durch Vorspiele entweyhen zu hören, die aus Tänzen, Rondo's und komischen Operetten-Arien zusammengeflickt sind.
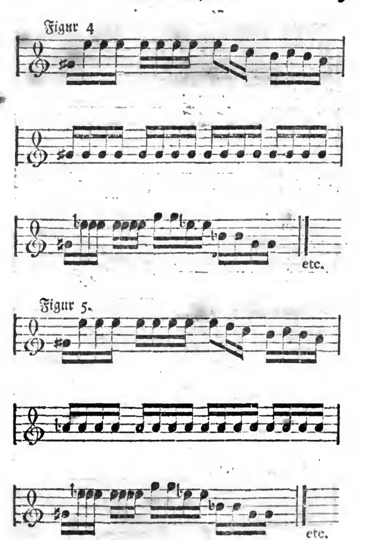
Notentafeln.

Figur 1. Andante.



Figur 2.


Fig. 3. Allegro.
etc.



* 2

Figur 6.

Violino primo.
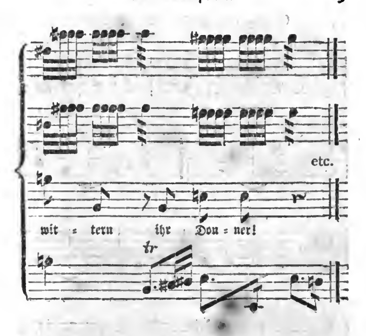
Viol. sec.

Basso.
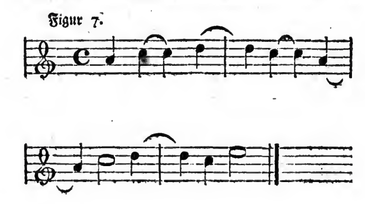
Fondamento.

Kracht

fürchterlich in schwe = ren Un = ge=



Figur 7.



Gesang der Irokesen bey Besuchen.





